

Peter Stoll

Tod und Verklärung, allgäu-venezianisch.

Die Fresken von Johann Michael Koneberg in den Pfarrkirchen von Obergünzburg und Martinszell

I

Während das Werk des fürststiftisch-kemptischen Hofmalers Franz Georg Hermann (1692-1768) vergleichsweise gut erforscht ist,¹ hat die Kunstgeschichtsschreibung seinem Nachfolger in diesem Amt und mutmaßlichen Schüler Johann Michael Koneberg (1733 Dietmannsried - 1802 Kempten) bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt: Dem Artikel bei Thieme-Becker aus dem Jahr 1927 folgten bis zum heutigen Tag nur noch eine knappe Würdigung in Böhm's Monographie zu Hermann aus dem Jahr 1968 sowie flüchtige Erwähnung in einigen weiteren Publikationen.²

Als Künstlerpersönlichkeit wird Koneberg dabei gerne einmal etwas zu pauschal in der unmittelbaren Nachbarschaft Hermanns angesiedelt.³ Wenn die für Koneberg beanspruchte und angeblich 1770 entstandene Kreuzesprobe durch die hl. Helena im Chor der Wallfahrtskirche Heiligkreuz bei Kempten in der Tat die Komposition von Hermanns Fresko zum selben Thema in der Pfarrkirche von Marktoberdorf (Kr. Ostallgäu) übernimmt und auch vom Figurentypus her Hermann nahe steht, so lässt sich das am schlüssigsten dadurch erklären, dass dieses Fresko auch von Hermann gemalt wurde (und damit auch in dessen Lebenszeit

¹ Böhm 1968, Feulner-Kaboth 1992, Böhm 2014.

² Thieme-Becker XXI (1927), S. 261 f.; Böhm 1968, S. 172 f.; Weitnauer 1972, S. 89; Miller 1989, S. 341; Köhl/Lienert 2007, S. 40. Jahresangaben zur Biographie Konebergs differieren z. T. in der Literatur; auf diese Fragestellungen möchte ich hier nicht näher eingehen.

³ Böhm 1968, S. 172 f.: „In den Fresken von Martinszell, Betzigau, Langenegg bleibt [Koneberg] in erster Linie, bedingt durch die Themen, im Kompositionellen dem Lehrmeister Franz Georg Hermann verpflichtet. Sein Stil ist aber gröber, flächiger, um nicht zu sagen oberflächlicher.“ Miller 1989, S. 341, zählt Koneberg zu den „Schüler[n] Franz Georg Hermanns, von dessen künstlerischer Kraft sie Zeit ihres Lebens zehrten. Auf dieser Basis gelangen ihnen beachtliche Werke.“ Geiss 1990, S. 14, nennt Koneberg einen Maler, „der in Komposition und Malweise seinem Lehrer Hermann verpflichtet war.“

zu datieren ist).⁴ Die von Koneberg signierte und 1770 datierte Kreuzerhöhung in der benachbarten Chorkuppel in Heiligkreuz weist nämlich nur eine bescheidene, kaum über allgemein Zeittypisches hinausgehende stilistische Schnittmenge mit Hermann auf; und Ähnliches gilt für die nach heutigem Kenntnisstand umfangreichsten Kirchengemälden, die sich von Koneberg erhalten haben: die Fresken in der Pfarrkirche von Langenegg (Vorarlberg, 1776) sowie in den im Territorium des Fürststifts Kempten gelegenen und unter Fürstabt Honorius Roth von Schreckenstein erneuerten Pfarrkirchen von Martinszell (Kr. Oberallgäu; um 1770/80)⁵ und Obergünzburg (Kr. Oberallgäu; wohl 1779).⁶

Die Langenegger Fresken behandeln marianische Inhalte, die Fresken in Martinszell und Obergünzburg auf sehr unterschiedliche Art Leben, Sterben und Verklärung des hl. Martin von Tours (ca. 316 – 397). Während in Martinszell ein das langgestreckte rechteckige Langhausdeckenfeld umlaufender Bilderfries in außergewöhnlichem Episodenreichtum die Vita des Heiligen ausbreitet und die mittlere Zone darüber hinaus für eine personalaufwändige Verklärung genutzt wird, beschränkt sich das ebenfalls großflächige, sehr in die Länge gezogene, hier allerdings oval geformte⁷ und im Wesentlichen einansichtig angelegte Deckenfeld in Obergünzburg auf den Tod des Heiligen und eine figural reduzierte Verklärung; vier weitere Szenen aus der Vita sind in flankierende Kartuschen ausgelagert. (Eventuelle Chordekorationen Konebergs haben sich in keiner der beiden Kirchen erhalten.)

Es ist das zentrale Deckenfeld in Obergünzburg, das im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen stehen soll (Abb. 1-2); zum einen, weil es mit auf den ersten Blick nicht unbedingt ersichtlichen ikonographischen Besonderheiten aufwarten kann; zum anderen, weil anhand seiner Analyse exemplarisch aufgezeigt werden kann, wie Koneberg unterschiedliche künstlerische Anregungen verarbeitete, und weil auf diese Weise erste Anhaltspunkte für eine präzisere stilistische Verortung Konebergs gegeben werden können, als sie das Etikett ‚Hermannschüler‘ bietet. Ergänzt wird die Betrachtung des Obergünzburger Freskos durch Verweise auf die inhaltlich korrespondierenden Teile des Martinszeller Freskos.

Wie bei einem einansichtigen Deckenbild zu erwarten, ist in der terrestrischen Zone des Obergünzburger Freskos der inhaltliche Schwerpunkt mit dem Sterbelager des hl. Martin im östlichen Bereich angesiedelt, unmittelbar oberhalb des Chorbogens. Den hagiographischen Quellen zufolge fühlte der Bischof von Tours seine Kräfte schwinden, als er eben die Rückkehr von einer Reise nach Candes antreten wollte, die er unternommen hatte, um einen Streit unter den dortigen Klerikern zu schlichten. Konebergs Darstellung des Heiligen entspricht

⁴ Der Chor der Kirche wurde in den Jahren 1711 ff. erbaut und mit Stuck ausgestattet, so dass einer Datierung der Kreuzesprobe in die Lebenszeit Hermanns nichts im Wege steht. Geiss 1990, S. 6, 12.

⁵ Petzet 1959, S. 117; Dehio 2008, S. 698.

⁶ Nach Petzet 1966, S. 158 ff., liegen für Fresken Konebergs Kirchenrechnungen des Jahres 1768 vor, die sich allerdings nur auf nicht mehr vorhandene Fresken im Chor beziehen könnten. Für die Langhausfresken ist anzunehmen, dass sie in Zusammenhang mit der Innenrestaurierung 1779 entstanden, bei der auch die Langhausdecke erneuert wurde. Das Jahr 1779 ergibt sich auch aus dem Chronogramm auf der Fahne des Stuckengels am Chorbogen. Dehio 2008, S. 823: „wohl 1779“.

⁷ Dass das Fresko auf der Gesamtansicht auf Abb. 2 als annähernd kreisförmig erscheint, ist der Schrägsicht geschuldet.

ziemlich genau dem später auch z. B. in die *Legenda aurea* übernommenen Bericht des frühesten Biographen Martins, Sulpicius Severus (ca. 363 - ca. 425): Martin war diesem Bericht zufolge auf seinem Sterbelager in ein Bußgewand gekleidet, betete Tag und Nacht mit unablässig zum Himmel gerichteten Augen und Händen und lehnte aufgrund dieses Bedürfnisses, permanent zum Himmel zu blicken, auch das Ansinnen seiner Gefährten ab, er möge sich zur Linderung seiner Beschwerden vom Rücken auf die Seite legen.⁸

Dass die Figur des ausgestreckt auf dem Rücken liegenden Heiligen auf Konebergs Fresko tatsächlich als enge Anlehnung an hagiographische Quellen zu werten ist und nicht einfach als ohnehin nahe liegender Darstellungsmodus für einen Sterbenden oder Toten, geht daraus hervor, dass in barocken Sterbeszenen die Heiligen oft eine halb sitzende Haltung einnehmen, und dass süddeutsche Freskantinnen andernorts auch den hl. Martin in dieser Position zeigen,⁹ obwohl sie eine durchaus nicht belanglose Abweichung von den Quellen bedeutet, macht doch gerade die kompromisslose Ausrichtung des Körpers zum Himmel hin Martin zu einem besonders einprägsamen Exemplum für vorbildliches Sterben eines Christen. Da Koneberg hier auf Quellentreue Wert legt, darf man aus den geschlossenen Augen Martins auch bereits etwas ableiten, was auch aufgrund später noch zu erläuternder Umstände anzunehmen ist, dass nämlich der Tod des Heiligen bereits eingetreten ist: Den sterbenden Martin zeichnet ja das unablässige Aufblicken zum Himmel aus, weswegen Koneberg ihn wohl mit geöffneten Augen dargestellt hätte. In dem bereits eingangs erwähnten Fresko Konebergs in Martinszell ist der Heilige in der entsprechenden Episode des Bilderfrieses in der nordöstlichen Ecke ähnlich in Rückenlage und mit geschlossenen Augen dargestellt; der Strahlenkranz um sein Haupt greift zusätzlich das legendarisch überlieferte Detail vom leuchtenden Angesicht des Heiligen auf (Abb. 4).¹⁰

Was das Begleitpersonal des Obergünzburger Martinstodes angeht, so berichtet Sulpicius Severus nur von ‚Brüdern‘, ‚Jüngern‘ und ‚Priestern‘ am Sterbelager und sind damit zunächst nur die drei Personen hinter der Liegefigur des Heiligen unmittelbar durch die Quellen motiviert; Segensgestus und Kruzifix deuten an, dass sie Martin die Sterbesakramente gespendet haben. Die sonstigen Statisten lassen sich allerdings dahingehend rechtfertigen, dass hier nach Art eines Simultanbildes ein Vorgriff auf die Leichenfeier erfolgt und die „unglaublich große Menschenmenge“ angedeutet wird, die Sulpicius Severus zufolge bei dieser Gelegenheit zusammenströmte.¹¹

Eine ganz so drangvolle Enge und rege Geschäftigkeit um das Sterbelager wie etwa auf Franz Anton Zeillers Deckenbild des Martinstodes in Rieden (Kr. Ostallgäu, 1762, Abb. 6) herrscht bei Koneberg zwar nicht, doch auch er nutzt in Obergünzburg (in reduzierter Form auch in Martinszell) die Gelegenheit, um eine aus verschiedenen Bevölkerungsschichten

⁸ Sulpicius Severus 1914, S. 65 ff. Die Schriften des Sulpicius Severus zum hl. Martin umfassen das Leben des hl. Martin (*Vita Sancti Martini*), drei Briefe und drei Dialoge. Der Bericht vom Tod Martins ist im dritten Brief enthalten.

⁹ z. B. Franz Anton Zeiller in Rieden (Kr. Ostallgäu, 1762; vgl. Abb. 6) oder Johann Baptist Enderle in Schwabmühlhausen (Kr. Augsburg, 1759).

¹⁰ Sulpicius Severus 2014, S. 68: „Die dabei waren, haben mir bezeugt, sie hätten sein Angesicht leuchten sehen wie das eines Engels“; ähnlich Jacobus de Voragine 1984, S. 869.

¹¹ Sulpicius Severus 2014, S. 68.

bunt gemischte Versammlung vor Augen zu stellen. Einige Kostümdetails wie gepuffte Ärmel oder gefältelte Halskrausen und Manschetten bringen dabei eine vage historisierende Note nach Obergünzburg (am auffälligsten in dieser Hinsicht der Mann mit dem angewinkelten Arm rechts im Vordergrund), während andere Einzelheiten einen Bezug zur Gegenwart von Maler und zeitgenössischem Betrachter herstellen, z. B. das Mädchen im Vordergrund mit dem zu einem Dutt gesteckten Zopf, den ins Haar eingeflochtenen Blumen, dem Goldhalsband und den Perlohringen. Unter den an der Nord- und Südseite des Freskos hinter der Balustrade sichtbaren Personen befinden sich daneben einige mit ausgesprochenen Charakterköpfen, wobei man vorsichtig dabei sein sollte, hier sofort Porträts zu vermuten. Als besonders markant präsentieren sich auf der Südseite der feiste Mann mit Spitzenkragen und wachem, leicht skeptischem Blick sowie auf der Nordseite der alte Mann mit zerfurchtem Gesicht, zerzausten Resthaarbüscheln und leicht verschlagenem Gesichtsausdruck, ein genrehaftes Element mit humoristischer Zuspitzung (Abb. 3).

Besondere Beachtung verdient noch ein Detail der in der Ostansicht am unteren Bildrand platzierten Gruppe: Hier hat sich auf dem Schoß einer sitzenden Frau eine Gans niedergelassen, und ein bereits wegen seines Kopfputzes erwähntes Mädchen bemüht sich offenbar, die Gans dort zu halten. Die Assoziation Martins mit diesem Tier geht nicht auf die frühen hagiographischen Quellen zurück, sondern erklärt sich daher, dass um den Festtag des Heiligen herum (6. November) die Gänse zur Schlachtreife gelangten; erst im ausgehenden Mittelalter entstanden dann nachträglich Legenden, die die Gans in der Vita des Heiligen verankerten. Die bekannteste dieser Legenden berichtet, wie sich Martin, um sich seiner Erhebung zum Bischof zu entziehen, in einem Gänsestall versteckte, jedoch durch das Geschnatter der Tiere verraten wurde; doch hatte selbst diese seit dem 16. Jahrhundert in weiten Teilen des deutschsprachigen Raums verbreitete Legende bestenfalls periphere Auswirkungen auf die frühneuzeitliche Martinsikonographie.¹² So gehört die Gans auch in der süddeutschen Barockmalerei zwar zu den Standardattributen des Heiligen, bleibt aber m. W. stets bloßes Attribut und wird nie im narrativen Kontext der erwähnten Legende dargestellt, abgesehen davon, dass sie gelegentlich auf diesen Bildern schnattert, wie auch hier in Obergünzburg, und damit möglicherweise auf ihre entscheidende Aktivität in der Legende verweist.

Immerhin ist die Gans auf dem Obergünzburger Fresko bis zu einem gewissen Grad in einen anderen narrativen Kontext eingebettet, nämlich den des Martinstodes, indem sie von zwei Zeuginnen dieses Todes gehandhabt wird. Doch handelt es sich hier lediglich um einen formalen Kunstgriff, der die Gans in die Bildanlage integrieren soll, und kommt dadurch nicht zum Ausdruck, dass die Gans in dem hier dargestellten Geschehen eine Rolle spielt. Derartige Integrationsmaßnahmen haben auch andere Maler ergriffen; auf Franz Anton Zeillers Riedener Fresko etwa sitzt eine besonders erregt schnatternde und mit den Flügeln schlagende Gans auf der Treppe, die zum Sterbelager des Heiligen führt (Abb. 6). Und auch in andere Bilderzählungen kann die Gans eingebaut werden: Auf Franz Martin Kuens Chor-fresko in Oberstotzingen (Kr. Heidenheim, wahrscheinlich 1769), das den Traum Martins

¹² Mezger 1997, S. 279 ff.

nach der Mantelspende zeigt, findet z. B. im Vordergrund geradezu ein Zweikampf zwischen einem Putto und einer Gans statt, Bestandteil einer peripheren martialischen Komödie, zu der auch noch ein mit Helm, Schwert und Mantel ausgestaffierter Putto zählt, der sich eitel in der glänzenden Oberfläche des von einem weiteren Putto gehaltenen Schildes bespiegelt. In Martinszell fand Koneberg eigenartigerweise nirgends einen Platz für die Gans.

II

Der Heilige ist nun im Obergünzburger Fresko ein zweites Mal dargestellt; und zwar schwebt er links oberhalb des Sterbelagers, unterstützt von einer Wolke und zwei Engeln, mit erhobenem Kopf und ausgebreiteten Armen der im mittleren Bereich des Himmelsausblickes platzierten Dreifaltigkeit entgegen. Während Martin in der unteren Szene leiblich präsent ist, handelt es sich hier um seine Seele, für die das gilt, was die im Jahr 1336 von Benedikt XII. erlassene Konstitution *Benedictus Deus* im Hinblick auf alle verstorbenen Gläubigen lehrt, nämlich dass ihre Seelen unmittelbar nach ihrem Tod („mox post mortem suam“) in den Himmel aufgenommen werden.¹³

Um zu veranschaulichen, dass vorläufig nur die Seele dieser Gnade teilhaftig wird und die Wiedervereinigung mit dem Körper im Zuge des Jüngsten Gerichts noch aussteht, bildete sich im Mittelalter u. a. die Tradition aus, die Seele des Verstorbenen kindähnlich darzustellen, als eine im Vergleich mit dem sterbenden Leib stark verkleinerte und nur spärlich bekleidete Figur; und obwohl diese Tradition auch im Barock noch nicht erloschen ist und in gewissem Umfang weiterhin gepflegt wird (siehe dazu unten), gewann seit dem Ausgang des Mittelalters doch das Bestreben die Oberhand, auch verklarte Heilige möglichst realistisch abzubilden. Dies führte dazu, dass der in der Marienkrönung verwendete Typus der erwachsenen Großfigur (bei Maria deswegen nahe liegend, weil sie ja als einzige Heilige unmittelbar nach ihrem Tod auch leiblich in den Himmel aufgenommen wurde) mehr und mehr auf andere Heilige übertragen wurde, auch wenn es in diesen Fällen dann eigentlich nur um die Abbildung der Seele der Heiligen ging.¹⁴

Im Zuge dieser Entwicklung werden verklarte Heilige dann bevorzugt so dargestellt, dass dadurch zugleich ihre spezifische Position in der Welt zum Zeitpunkt ihres Todes zur Anschauung gebracht wird. Im Falle des hl. Martin bedeutet dies z. B., dass er in der Verklärung in der Regel mit bischöflichen Würden ausgestattet wird (da er sein Leben als Bischof von

¹³ Hecht 2003, S. 26.

¹⁴ Hecht 2003, S. 98 ff.

Tours endete) und nicht etwa als römischer Soldat gezeigt wird, auch wenn die wohl populärste Station seiner Vita, die Mantelteilung, in diese frühe Lebensphase fällt.¹⁵ Auch das Obergünzburger Fresko hält sich an diese Konvention eines bischöflich verklärten Martin, was zur Folge hat, dass die beiden Seinszustände oder Manifestationen des Heiligen, sein abgestorbener Leib und seine verklärte Seele, zwar beide als Großfiguren wiedergegeben und ihre fundamental unterschiedliche Beschaffenheit damit nicht wirklich zur Anschauung gebracht wird, dass aber zumindest die unterschiedliche Kleidung (Büßergewand/Bischofsornat) eine gewisse Differenzierung bewirkt.

Was in der oben verwendeten Formulierung, der hl. Martin schwebt in Obergünzburg der Dreifaltigkeit entgegen, bereits anklang, muss noch einmal nachdrücklich betont werden: Das Fresko zeigt tatsächlich den Moment, in dem die Seele des Heiligen in die Verklärung eintritt bzw. in den Himmel aufgenommen wird. Eine Kombination aus Dreifaltigkeit und Heiligem in himmlischem Umfeld zeigt nicht zwangsläufig diesen Moment. Sie kann auch einfach den mehr oder weniger statischen Zustand der Verklärung veranschaulichen oder mit einem Geschehen gekoppelt sein, das die Verklärung als bereits vollzogen voraussetzt, z. B. mit der Fürbitte des Heiligen für die in der irdischen Zone des Bildes dargestellten Menschen.

Auf dem Obergünzburger Fresko dagegen signalisieren bereits die weit ausgebreiteten Arme und der steil nach oben gerichteten Kopf des Heiligen, dass er einem über ihm befindlichen Ziel zustrebt, nämlich der Dreifaltigkeit. Des Weiteren verstärken die ihn seitlich stützenden Engel den Eindruck, dass er empor getragen wird (man beachte insbesondere, wie der rechte Engel von unten stabilisierend den Fuß des Heiligen umgreift), und ist die Figurengruppe an einer Stelle positioniert, die klar bekundet, dass ihr Weg noch nicht abgeschlossen ist: nicht im Ausblick zum Himmel, obwohl dort genügend Platz wäre, sondern noch relativ weit entfernt von der Dreifaltigkeit am oberen Abschluss der Architektur, also am Übergang von der irdischen zur himmlischen Zone.

Noch sinnfälliger kommt das transitorische Moment der Darstellung dadurch zum Ausdruck, dass sich die Wolkenbasis der Heiligengruppe nach rechts unten in einem Bogen fortsetzt, der sich zusehends verjüngt und auf die Liegefigur des eben Verstorbenen zuführt. Es entsteht also fast der Eindruck, als nähme die Wolkenformation ihren Ausgang vom Mund des Verstorbenen und als könne sie damit als Visualisierung des letzten Atemzugs gedeutet werden, mit dem zusammen die Seele aus dem Leib des Sterbenden entweicht und der nun die bischöflich ausgestaffierte Seele zum Himmel trägt. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass der von zwei Putten baldachinartig über dem Verstorbenen gespannte Stoff einen zur Wolkenformation annähernd parallel verlaufenden Bogen bildet, der den Kopf des Verstorbenen mit der zum Himmel aufsteigenden Gruppe verbindet und damit eine weitere strukturelle Beziehung zwischen den beiden Manifestationen Martins herstellt. Mehrere der den Stoff durchziehenden Falten nehmen sogar ihren Ausgang in der unmittelbaren Nachbarschaft des Kopfes des Verstorbenen.

¹⁵ Den interessanten Fall eines verklärten Ritters Martin bietet das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Jengen (Kr. Ostallgäu; Johann Georg Knappich?); vgl. Stoll 2014.

Dieser Moment des Aufstiegs der Seele Martins zum Himmel unmittelbar nach seinem Tod wird auch in den hagiographischen Quellen thematisiert. So berichtet Sulpicius Severus von einem Traum, den er hatte, unmittelbar bevor die Nachricht vom Tod Martins bei ihm eintraf: „[Mir war,] als sehe ich den heiligen Bischof Martinus vor mir. Sein Gewand war weiß, purpurverbrämt ... Seine Haltung und äußere Erscheinung war die gleiche, wie ich sie an ihm kannte ... Da ward er plötzlich in die Höhe entrückt und mir entrissen. Er schwebte durch den unermeßlichen Luftraum; während ihn eine Wolke schnell davontrug, folgte ihm mein Blick unablässig, bis ihn der offene Himmel aufnahm.“¹⁶ Freilich ist mir kein Beispiel für ein Historienbild bekannt, das tatsächlich den von der ‚Himmelfahrt‘ Martins träumenden Sulpicius Severus zeigt (und auch in Obergünzburg ist letzterer nicht abgebildet).

Allerdings gibt es ein inhaltlich verwandtes mystisches Erlebnis eines anderen Heiligen, zu dem das *Corpus der barocken Deckenmalerei* immerhin eine Darstellung in Oberbayern kennt. Gregor von Tours berichtet im ersten seiner vier Bücher über den hl. Martin, wie der hl. Severin an seinem Bischofssitz Köln himmlische Musik erklingen hörte und dieses Phänomen gegenüber seinem Diakon dahingehend deutete, dass in diesem Moment der hl. Martin die Welt verlasse und von Engeln zum Himmel getragen werde.¹⁷ Auf der Basis dieser Quelle oder der der späteren Version des Geschehens in der *Legenda aurea*¹⁸ ließ der Konzeptor der Gemälde an der Emporenbrüstung der Pfarrkirche von Fraham (Kr. Mühldorf am Inn, 1760/62, Abb. 7) Johann Anton Seltenhorn eine Darstellung malen, die durch folgende Inschrift erläutert wird: „Der. hl. Severinus, Bischof von Köln, Sicht die Seel des H. Martin in Himmel fahen.“ Aus dem Mund des im Vordergrund liegenden verstorbenen Martin entweicht hier ein Lichtstrahl, in dem die personifizierte Seele (in Form einer kindlichen Miniaturfigur; mehr zum Weiterleben dieses Typs im Barock siehe unten) zum Himmel steigt; ein Vorgang, der von dem im Hintergrund platzierten Severin beobachtet wird.¹⁹ Der Einfluss dieser Vision des Severin auf die Martinsikonographie dürfte freilich zumindest im Barock marginal geblieben sein,²⁰ und für barocke Darstellungen einer ähnlichen Vision des hl. Ambrosius anlässlich des Todes des hl. Martin ist mir überhaupt kein Beispiel bekannt.²¹ So wird man auch beim Obergünzburger Fresko nicht von einer Inspiration durch diese Legenden ausgehen, zumal Severin oder Ambrosius nirgends auszumachen sind.

Die englische Musik beim Tod Martins allerdings gehört auch unabhängig von der Severinslegende zum Martinstod. Sulpicius Severus berichtet von ihr zwar noch nicht, doch erklingt sie z. B. in der *Legenda aurea*²² und kehrt auf vielen barocken Formulierungen des Themas

¹⁶ Sulpicius Severus 2014, S. 58 f.; Passage aus dem zweiten Brief (vgl. Anm. 8). Auch übernommen in die *Legenda aurea*, vgl. Jacobus de Voragine 1984, S. 870.

¹⁷ Gregor von Tours 1849, liber primus, caput IV: Qualiter sancto Severino episcopo psallentium de ejus transitu revelatum est, Sp. 918: „Dominus meus Martinus episcopus migravit ex hoc mundo, et nunc angeli canendo eum deferunt in excelsum.“

¹⁸ Jacobus de Voragine 1984, S. 870.

¹⁹ Corpus 2002, S. 87 f.

²⁰ LCI Bd. 7, 1976 [1994], S. 338, weist auf eine Darstellung im Zyklus zur Severinsvita des Meisters von St. Severin hin (tätig in Köln um 1490-1515).

²¹ Gregor von Tours 1849, liber primus, Caput V: Qualiter beato Ambrosio idem transitus est ostensus, Sp. 918 f.; Jacobus de Voragine 1984, S. 870.

²² Jacobus de Voragine 1984, S. 869: „und ward daselbst der Engel Gesang von Vielen vernommen.“

wieder. Dementsprechend betätigen sich auch auf Konebergs Fresko mehrere der locker gestreuten Engel und Putten rechts von der Himmelfahrtsgruppe als Sänger oder Instrumentalisten; und wenn unterhalb der beiden streichenden Engel ein Putto mithilfe eines Bischofsstabs einen kleinen feuerspeienden Drachen in die Flucht schlägt, so ist dies ein Detail, das wieder bereits bei Sulpicius Severus vorgegeben ist: Seinem Bericht zufolge sah Martin unmittelbar vor Eintritt seines Todes den Teufel an seinem Bett lauern, der ihm freilich keinerlei Furcht einflößen konnte: „Unheilstifter,“ so seine legendarischen Worte, „du wirst an mir nichts finden. Mich nimmt der Schoß Abrahams auf.“²³

Diese Überwindung des Teufels hat auf barocken Darstellungen des Martinstodes vielfältige und ganz unterschiedliche Ausprägungen erfahren; eine besonders monumentale Variante bietet z. B. Franz Martin Kuen auf seinem Chorfresko in Erbach (Alb-Donau-Kreis, 1768, Abb. 8), wo eine finstere Zusammenballung aus mehreren dämonischen Gestalten sowie die vertreibenden Engel etwa das untere Fünftel der Bildfläche beanspruchen. (Unterstützung erhalten diese Engel von der erregt schnatternden Gans: eine ausgesprochen amüsante Einbindung des Attributs in den narrativen Kontext des Martinstodes, vielleicht inspiriert von der auf den Drachen des hl. Georg losgehenden Asam'schen Gans in Weltenburg.)

In Obergünzburg zeigt Koneberg im Gegensatz hierzu einen teuflischen Drachen, der aufgrund seiner Größe eher als lästiges Ungeziefer denn als ernstzunehmender Widersacher erscheint und der auf diese Weise vielleicht ganz bewusst als Martin gegenüber machtlos charakterisiert und dem Spott des Betrachters preisgegeben werden soll. Freilich inszeniert Koneberg ähnlich wie Kuen, wenn auch in viel bescheidenerem Rahmen, eine Vertreibungsszene, die aber nun nicht mehr im Sterbegemach angesiedelt ist, sondern oberhalb davon, und mit ihrer Stoßrichtung nach unten sowohl einen strukturellen als auch ideellen Kontrapunkt zur ‚Himmelfahrt‘ der Seele des Heiligen setzt. Dargestellt ist der Moment, in dem sich der Teufel dieser Seele bemächtigen will, ihr aber natürlich, wie es Martin vor seinem Tod vorhergesagt hatte, nichts anhaben kann; und wenn dem Putto die Abwehr mithilfe von Martins Bischofsstab gelingt, so kommt dadurch sehr anschaulich zum Ausdruck, dass es letztlich die geistlichen Verdienste Martins sind, die den Teufel in die Flucht schlagen. Bei der unmittelbaren Nachbarschaft der musizierenden Engel und des Drachenbekämpfers auf Konebergs Fresko mag man noch einmal an das Erlebnis des Severin anlässlich des Martinstodes denken, auch wenn sich kaum definitiv wird nachweisen lassen, dass Koneberg hier aus dieser Tradition schöpft: Severin berichtet nämlich, Gott habe ihm offenbart, „es haben die Engel solches psallieren so lang fortgesetzt / als lang die böse Feind ... die H. Seel anhalten und zur Rechenschaft nöthigen wollen.“ (Seine Worte hier zitiert nach der deutschen Übersetzung eines weit verbreiteten hagiographischen Werkes des Pedro de Ribadeneyra.)²⁴

Vergleicht man das Obergünzburger Figurenensemble oberhalb des Sterbegemachs mit dem in Martinszell (Abb. 5), so stellt man fest, dass in Martinszell Martin und zwei Engel in ganz

²³ Sulpicius Severus 1914, S. 68. Ähnlich Jacobus des Voragine 1984, S. 869.

²⁴ Ribadeneyra 1705, S. 775.

ähnlicher Haltung und Kombination wie in Obergünzburg der zentralen Dreifaltigkeit entgegen schweben, dass ansonsten die Engel in Martinszell aber weitgehend unabhängig gestaltet sind, auch wenn sie z. T. ähnliche Funktionen übernehmen wie das Musizieren oder das Hantieren mit bischöflichen Insignien. In Martinszell beschränken sich ein Engel und ein Putto allerdings darauf, die Mitra (in Obergünzburger recht unauffällig von einem Putto neben dem Drachenbekämpfer gehalten) und den Stab vorzuweisen; in den Handlungszusammenhang einer Teufelsaustreibung wird der Stab nicht eingebunden (Abb. 4). Zwar weist in Martinszell der Stab vage in Richtung eines dem Obergünzburger Zwergdrachen ähnlichen Teufels, der im Sterbegemach umherflattert, doch ist kein klarer Abwehrgestus seitens der Putti erkennbar. Weder sie scheinen von dem dämonischen Wesen Kenntnis zu nehmen noch die im Sterbegemach Anwesenden; selbst Betrachter des Freskos dürften es nur bei aufmerksamem Studium entdecken.

Ein wichtiger Unterschied zwischen den Fresken an beiden Orten besteht schließlich darin, dass beide zwar die zwei Manifestationen Martins, seinen toten Leib und seine verklärt zum Himmel steigende Seele, übereinander schichten, dass aber nur in Obergünzburg gezielt Gestaltungsmittel (Wolkenformationen, Stoffbahnen) eingesetzt werden, um eine Beziehung zwischen den beiden Manifestationen zu stiften. In Martinszell schieben sich hingegen die Holzdecke des Sterbegemachs, die über dem Sterbegemach lagernden Engel und ein Stück freier Himmel trennend zwischen Leib und Seele, so dass die Idee des Transitus, des Entweichens der Seele aus dem Leib gen Himmel, weit weniger anschaulich zum Ausdruck kommt als in Obergünzburg. Auch die wesentlich komplexere Bildanlage des Martinszeller Freskos, seine szenische Vielfalt und dichtere Figurenfüllung verhindern es, dass die horizontal vom Verstorbenen über den Verklärten zur Dreifaltigkeit aufsteigende Achse so prägnant zur Geltung kommt wie im Obergünzburger Fresko, das sich in seiner Gesamtheit auf die Momente Tod und Verklärung beschränkt.

III

Das trotz der genannten Unterschiede sowohl in Obergünzburg als auch in Martinszell verwendete Bildschema, in dem der Tod eines Heiligen (bzw. ein Moment im unmittelbaren zeitlichen Umfeld des Todes) und seine Verklärung übereinander geschichtet in einem gemeinsamen Bildraum dargestellt und dabei beide Manifestationen des Heiligen, sein Leib und seine Seele, gezeigt werden, ist im Mittelalter durchaus geläufig.²⁵ Für das ausgehende Mittelalter und die frühe Neuzeit hingegen konstatiert Hecht in seiner Untersuchung zur Glorie eine Abkehr von diesem Schema, insbesondere von der Variante, in der die Seele als Erwachsener dargestellt ist.

²⁵ Hecht 2003, S. 103, nennt als Beispiel eine Tafel des Nürnberger Klarenaltars (um 1360).

So zeigen auch großflächige und figurenreiche Fresken des Martinstodes, wie die Franz Anton Zeillers in Rieden (Abb. 6) oder Franz Martin Kuens in Erbach (Abb. 8), wohl den geöffneten Himmel mit Dreifaltigkeit, Engeln etc. in Erwartung der Seele, aber nicht die zum Himmel aufsteigende Seele selbst; und tatsächlich ist mir nur eine Konebergs Fresken konzeptuell weitgehend entsprechende barocke Darstellung des Martinstodes mit zwei Manifestationen des Heiligen bekannt, und zwar Matthäus Günthers Fresko über dem Hochaltar der Pfarrkirche von Garmisch (1732; Abb. 9-10).²⁶ Die Art und Weise, wie hier zwischen der irdischen und der himmlischen Schicht Kohärenz hergestellt wird, erinnert dabei stark an vergleichbare Strategien in Obergünzburg: Über dem Kopf des von seinen Gefährten umstandenen Verstorbenen im unteren Bildbereich setzt in Garmisch nämlich ein Wolkenband an, auf dem Putten sowie ein großer Engel lagern und das zu dem bischöflich gekleidet vor der Dreifaltigkeit knienden Martin im Zentrum des Bildfeldes hin vermittelt. Während freilich sowohl in Obergünzburg als auch in Martinszell das dynamische Moment des zum Himmel aufsteigenden Bischofs betont wird, der noch ein gutes Stück Weges bis zu seinem Ziel Dreifaltigkeit zurückzulegen hat, hat Martin in Garmisch dieses Ziel bereits erreicht und ist damit Stasis eingekehrt. Als motivische Besonderheit weist Günthers Fresko den Einbezug des hl. Michael in den Engelreigen auf, angeregt wohl durch dessen auch in der Totenliturgie angesprochene Funktion, die Seelen der verstorbenen Gläubigen ins himmlische Licht zu geleiten.²⁷ Vielleicht war dem Konceptor des Garmischer Freskos auch eine Passage bei Gregor von Tours in Erinnerung, die explizit anspricht, wie Michael diese Funktion beim hl. Martin ausübt.²⁸

Auch im Zusammenhang mit anderen Heiligen scheint sich das in Obergünzburg, Martinszell und Garmisch angewandte Bildschema im Barock nicht allzu häufig nachweisen zu lassen. Bei etwas intensiverer Suche lassen sich allerdings durchaus Belege dafür finden, vor allem im Zusammenhang mit Märtyrern; und da die im Folgenden angeführten Belege keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben und sich ihre Zahl bei weiteren Recherchen vermutlich erhöht, sollte man nicht allzu kategorisch behaupten, dass sich die Neuzeit von diesem Schema abgekehrt habe. Hecht selbst führt als Beispiel für das Weiterleben der mittelalterlichen Tradition Alessandro Tiarinis Altarbild mit dem Martyrium der hl. Barbara in S. Petronio in Bologna an (1607/08), wo die Heilige im unteren Bildbereich enthauptet zusammengesunken ist und darüber von Maria im Himmel empfangen wird;²⁹ als weiteres Altarbild könnte man ein Werk Guercinos (1623) für St. Peter in Rom nennen, das im unteren Bereich das Begräbnis der Märtyrerin Petronilla zeigt und unmittelbar darüber den Empfang Petronillas im Himmel durch Christus;³⁰ und auch auf Martino Altomontes Hochaltarbild im niederösterreichischen Großweikersdorf (1734) wird das Martyrium des hl. Georg überhöht durch die Darstellung des Verklärten vor der Dreifaltigkeit (Abb. 11).³¹

²⁶ Corpus 1981, S. 341 ff.

²⁷ Vgl. die Formulierung im Offertorium: „sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam.“

²⁸ Gregor von Tours 1849, liber primus, Caput V, Sp. 919: „O beatum virum ...quem Michael assumpsit cum angelis.“

²⁹ Hecht 2003, S. 104.

³⁰ heute Rom, Musei Capitolini.

³¹ Aurenhammer 1965, Nr. 191, S. 148.

Sodann lassen sich, sowohl zeitlich als auch räumlich nun näher bei Koneberg angesiedelt, einige Fresken namhafter süddeutscher Künstler benennen, die das Schema auf verschiedene Heilige anwenden. Aufgrund enger konzeptueller Korrespondenzen mit Koneberg, insbesondere mit dem Obergünzburger Martinstod, wäre an erster Stelle wieder Matthäus Günther zu nennen, und zwar mit den Fresken, die in der Benediktinerklosterkirche Rott am Inn (Kr. Rosenheim, 1761/63) das zentrale Kuppelfresko flankieren und jeweils dem Tod eines der Kirchenpatrone Marinus und Anianus gewidmet sind: Die Fresken zeigen den vor seiner Klausur sterbenden Anianus (Abb. 12) und den auf einem Scheiterhaufen den Märtyrertod erleidenden Marinus (Abb. 13) als Liegefiguren, von denen Wolkenformationen ausgehen (im Marinusfresko stellen, genauer gesagt, Flammen und Rauch die Verbindung zu den Wolken her); diese Wolken wiederum tragen die Seelen der Heiligen, gestaltet als großfigurige Doppelgänger der irdischen Pendants, umgeben im einen Fall (Anianus) von den Personifikationen der drei theologischen Tugenden, im anderen Fall (Marinus) von Engeln.³²

Was bei Günther ausgespart bleibt, ist der Aspekt der Aufnahme des verklärten Heiligen in den Himmel, da die Rotter Fresken weder göttliche Personen noch Maria zeigen; berücksichtigt ist dieser auch bei Koneberg vorhandene Aspekt hingegen in Cosmas Damian Asams Deckenfresko in der Maximiliankapelle des Neuen Schlosses in Schleißheim (Kr. München, 1721; Abb. 14)³³: Es zeigt in dem über dem Altar gelegenen Bildfeld die Enthauptung des Heiligen (genauer: den Moment kurz vor dem tödlichen Schwertstreich) und im mittleren runden Bildfeld den zur Dreifaltigkeit emporschwebenden Heiligen, für den Christus eine Krone bereit hält; eine Konstellation, die im Unterschied etwa zu Konebergs Fresken eine klare narrative Sequenz impliziert: Auf der Martyriumsdarstellung ist der Heilige noch am Leben, und erst nachdem der Schwertstreich erfolgt ist, also zu einem etwas späteren Zeitpunkt, kann die Aufnahme des Heiligen in den Himmel erfolgen. Zwar ist das Geschehen, wie bereits angedeutet, auf zwei durch architektonisches Rahmenwerk getrennte Bildfelder verteilt, doch der Wolkenballen, auf dem der Heilige steht, sowie ein Engel verdecken das beide Felder trennende Rahmenstück größtenteils und verschmelzen so die beiden Szenen zu einem räumlichen und szenischen Kontinuum.

Während in all den zuletzt angeführten Fresken und auch in Konebergs Obergünzburger Martinstod also Mittel eingesetzt werden, um ein vom Leib ausgehendes Aufsteigen der Seele zum Himmel zu suggerieren, bleiben in Franz Georg Hermanns Deckenfresko im Chor der Pfarrkirche von Stöttwang (Kr. Ostallgäu, 1745) Leib und Seele des hl. Gordian innerhalb desselben Bildraumes formal unverbunden: Der enthauptete Leib des Heiligen ist östlich in der das Bildfeld umlaufenden Scheinarchitektur platziert; im mittleren Durchblick wird seine Seele im Himmel von der Personifikation des Glaubens empfangen (Abb. 15). Auch auf Matthäus Günthers Deckenfresko der Kapelle von Fieberbrunn (Tirol, 1762, Abb. 16) werden der Todessturz des hl. Johann Nepomuk in die Moldau und seine Verklärung übereinandergeschichtet, ohne dass die beiden Geschehnisse durch kompositorische Gestaltungsmittel zueinander in Beziehung gesetzt würden. Wenn hier nun im Unterschied zu dem Stöttwanger Fresko der Eindruck, dass sich die Verklärung als Konsequenz aus dem Tod

³² Corpus 2006, S. 442 ff.

³³ Corpus 1987/89, Teil 2, S. 548 ff.

ergibt, fast ganz verloren gegangen ist, so liegt dies daran, dass die beiden Szenen durch einen unterschiedlichen Figurenmaßstab gegeneinander abgegrenzt werden: Die Verklärung (unter Einbezug der göttlichen Tugenden, Mariens und der Dreifaltigkeit) beansprucht ca. vier Fünftel des Bildfeldes, während der Todessturz rechts unten weit in den Hintergrund verlegt ist.³⁴

In Fieberbrunn liegt also eine Bildanlage vor, die noch eine gewisse Verwandtschaft mit dem auch in Obergünzburg angewandten Konzept aufweist, sich aber doch schon weit von ihm entfernt. In noch stärkerem Maße ist dies auf Günthers Kuppelfresco in Mittenwald (Kr. Garmisch-Partenkirchen, 1740) der Fall, auf dem der terrestrische Streifen das Martyrium der Kirchenpatrone und die Mittelzone ihre Verklärung zeigt. Die das Martyrium erleidenden Leiber und die verklärten Seelen sind damit zwar nach wie vor in einem gemeinsamen Bildraum angesiedelt; doch da die Martyrien die Nord- und Südansicht des Freskos füllen, die Verklärung hingegen auf die Hauptansicht Richtung Osten hin ausgerichtet ist, sind die Seelen um ca. 90° gegenüber ihren irdischen Gegenstücken gedreht: Eine ‚Zusammenschau‘ von Tod und Verklärung der beiden Heiligen ist hier also nicht möglich; die beiden Stadien wollen nacheinander von einem sich zu diesem Zweck auch in verschiedene Richtungen wendenden Betrachter wahrgenommen werden.

Konzeptuell der Obergünzburger Lösung näher stehen die Darstellungen, die die Seele des Heiligen nicht als Erwachsenen, sondern als kindähnliches, nur dürtig bekleidetes Wesens verbildlichen und zugleich zur Anschauung bringen, dass die Seele vom Leib des Heiligen ausgehend zum Himmel aufsteigt; das Erscheinungsbild wird dann, da die Seele sehr klein wiedergegeben ist, vom Tod des Heiligen dominiert. Besonders häufig derartige Darstellungen inspiriert hat die mit dem Tod des hl. Benedikt verbundene Legende, derzufolge zwei nicht gegenwärtige Mönche in einer Vision die Seele Benedikts auf einer leuchtenden Straße zum Himmel aufsteigen sahen, doch begegnet der Typ der kindartigen Seele auch gelegentlich in Zusammenhang mit anderen Heiligen. Die meisten dieser Darstellungen scheinen sich darauf zu beschränken, die Seelenreise zu zeigen bzw. durch begleitende Engel die bevorstehende Verklärung anzudeuten, so z. B. das bereits erwähnte Fresko an der Emporenbrüstung in Fraham oder das Chordeckenfresko in derselben Kirche, das in einer eigenartigen thematischen Doppelung noch einmal Martin auf dem Sterbelager zeigt (hier ausnahmsweise einmal im Bischofsornat) sowie eine zum Himmel steigende Kindseele in einem von seinem Mund ausgehenden Lichtstrahl.³⁵ Vergleichsweise selten wird bei derartigen Darstellungen das Ziel der Reise, die Dreifaltigkeit einbezogen, wie dies auf Joseph Christs Fresko des Martinstodes in Horgau (Kr. Augsburg, um 1765/70) der Fall ist: Hier strebt die Seele des

³⁴ Ähnlich ist auf Günthers Langhausfresko in Moorenweis (Kr. Fürstenfeldbruck, 1775) die Enthauptung des hl. Sixtus unterhalb seiner Verklärung weit in den Hintergrund gerückt. In der terrestrischen Zone, in der die Enthauptung angesiedelt ist, dominiert außerdem die großfigurig im Vordergrund wiedergegebene Szene, die den gefangen genommenen Sixtus vor Kaiser Valerianus zeigt.

³⁵ Corpus 1987/98, Teil 1, S. 144 ff. dokumentiert außerdem eine weitere Darstellung dieses Typs in Ottendichl (Kr. München, 1720/30, Anton Zächenberger [?]).

Heiligen zwischen Putten hindurch dem Dreifaltigkeitssymbol entgegen, so dass sich auf diese Weise gewissermaßen eine Verklärung in Abreviatur ergibt (Abb. 17).³⁶

In Horgau ist ein weiteres Bildfeld der Kirchendecke (über der Orgelempore) ausschließlich der Verklärung Martins gewidmet. Es zeigt ihn großfigurig als Bischof, so dass im Rahmen des Themenkomplexes ‚Tod und Verklärung‘ in Horgau also insgesamt drei Manifestationen des Heiligen gezeigt werden, nämlich sein Körper auf dem Sterbelager, seine zum Himmel aufsteigende Seele als kindliche Figur sowie seine im Himmel angekommene Seele als Bischof. Freilich sind diese drei Manifestationen auf zwei Bildfelder verteilt, die noch dazu um 180° gegeneinander gedreht sind und somit vom Betrachter von unterschiedlichen Standpunkten aus wahrgenommen werden müssen. Ein Beispiel, in dem drei derartige Manifestationen eines Heiligen tatsächlich in einem gemeinsamen Bildraum angesiedelt sind, ist mir nicht bekannt; Januarius Zicks Darstellungen zu Tod und Verklärung des hl. Benedikt in der Benediktinerklosterkirche Wiblingen (Stadt Ulm, 1778 ff.) nähern sich einer solchen Lösung aber zumindest an, indem zwar nach wie vor zwei Bildfelder beteiligt sind, diese aber in einer den Bildinhalten angemessenen Weise übereinander angeordnet sind und von einem stationären Betrachter rezipiert werden können, der den Blick hebt: Das südliche Seitenaltarbild zeigt den Körper des eben verstorbenen Benedikt sowie die nach oben steigende Kindseele, das Deckenfresko darüber die großfigurige Seele im Mönchshabit, die von Engeln einer symbolisch wiedergegebenen Dreifaltigkeit entgegengetragen wird.

Kurz angesprochen werden muss im Kontext dieser Dreierkonstellationen noch einmal Matthäus Günthers Tod des hl. Anianus in Rott am Inn: Hier sind tatsächlich einmal drei Manifestationen in einem einzigen Bildraum vereint, indem die Seele nicht nur als von Engeln getragene Großfigur wiedergegeben ist, sondern auch als vom toten Körper des Heiligen aufliegende Taube. Diese Seelentaube bezieht sich auf eine Vision des Marinus, eines Gefährten des Anianus,³⁷ und es scheint, dass eine Verbildlichung der Seele als Taube nur dann in Frage kommt, wenn eine entsprechende hagiographische Quelle vorliegt. So begegnet die Taube etwa auch in Darstellungen des Todes der hl. Scholastika, weil ihr Bruder Benedikt ihre Seele in dieser Gestalt in den Himmel eingehen sah;³⁸ für die Martinsikonographie dürfte die Seelentaube jedoch irrelevant geblieben sein.

³⁶ Zu einer aus Gottvater, Christus und Taube bestehenden Dreifaltigkeit steigt die Seele Benedikts auf Wolfgang Andreas Heindls Seitenaltarbild im oberösterreichischen Pfarrkirchen (um 1748) empor. Auf Joachim von Sandrarts Seitenaltarbild im oberösterreichischen Garsten (1685) öffnet sich über dem sterbenden Benedikt ein miniaturhafter Heilighimmel, aus dem sich Christus mit ausgebreiteten Armen nach unten beugt; doch eigenartigerweise fehlt hier eine personalisierte Seele und verbindet lediglich ein Lichtstrahl Benedikt mit der Himmelserscheinung.

³⁷ Corpus 2006, S. 442.

³⁸ Vgl. die Altarbilder von Gregorio de Ferrari in Genua (Museo Diocesano, um 1700) und von Luca Giordano in S. Giustina in Padua (1675/76).

IV

Nachdem oben bereits darauf hingewiesen wurde, dass eine gewisse Verwandtschaft der Bildanlage zwischen Konebergs Obergünzburger Fresko und den Tod-und-Verklärungs-Konstellationen auf Fresken Matthäus Günthers (Garmisch, Rott am Inn) besteht, stellt sich natürlich die Frage, ob diese Verwandtschaft auf Zufall beruht oder ob Koneberg tatsächlich direkt von Günther beeinflusst wurde, insbesondere vom themengleichen Garmischer Fresko, das ja auch das einzige Fresko im süddeutschen Raum zu sein scheint, das Koneberg in thematischer Hinsicht als unmittelbare Vorlage hätte dienen können.

In den motivischen Einzelheiten unterscheiden sich die Fresken stark und lassen sich abgesehen von Martins Rückenlage mit gefalteten Händen keine signifikanten Gemeinsamkeiten ausmachen; aus dieser Richtung sind keine weiteren Indizien für einen Einfluss Günthers auf Koneberg zu erwarten. Ganz ähnlich gestaltet sind die beiden Fresken hingegen in Bezug auf den Einsatz von Scheinarchitektur sowie die Art und Weise, wie die Figuren in die Architektur integriert sind. In beiden Fällen umläuft eine aus Säulen und Arkadenöffnungen zusammengesetzte und in Schrägprojektion wiedergegebene Architektur das runde (Garmisch) bzw. ovale (Obergünzburg) Bildfeld; in beiden Fällen ist das irdische Geschehen im östlichen Bereich des Freskos angesiedelt (in Garmisch vollständig, in Obergünzburg schwerpunktmäßig); in beiden Fällen beginnt der Bereich der überirdischen Akteure (Heilige, Engel, Dreifaltigkeit) am oberen Abschluss der Säulen-Arkaden-Reihung und setzt sich im Durchblick zum Himmel oberhalb davon fort. Zwar scheint es sich in Garmisch bei der das Bildfeld umlaufenden Architektur um einen Tambour zu handeln, auf dem eine Kuppelschale aufsetzt, doch ist diese Kuppel so weitgehend von den die Figuren hinterfangenden Wolken verdeckt, dass sich das Erscheinungsbild kaum von dem in Obergünzburg unterscheidet, wo der Bildraum definitiv nicht von einer Kuppelschale geschlossen wird.

Auf dieses Strukturprinzip (umlaufende Architektur mit Ausblick auf den Himmel bzw. auf einen ins Innere einer Kuppel eingedrungenen Himmel) greift Matthäus Günther während seiner ganzen Laufbahn immer wieder zurück. Mit einer in Horizontalprojektion wiedergegebenen Architektur begegnet es bereits in seinen frühen Fresken in Druisheim (Kr. Donau-Ries, 1732), Welden (Kr. Augsburg, 1732) und Sterzing (Südtirol, 1733); mit Schrägprojektion dann erstmals in Garmisch (1732) und später u. a. auch im Langhausfresko der Pfarrkirche des von Obergünzburg nicht allzu weit entfernten Altdorf (Kr. Ostallgäu, 1748, Abb. 18). Letzteres Fresko verdient hier zum einen deswegen besondere Erwähnung, weil es das Strukturprinzip auf ein längsovales Bildfeld überträgt, wie es Koneberg auch in Obergünzburg vorfand; zum anderen deswegen, weil Haltung und Gestik der Altdorfer Maria und des Obergünzburger Christus, beides dominierende Figuren in der zentralen Zone des jeweiligen Freskos, spiegelbildlich einander sehr ähnlich sind und weil beide Figuren in Begleitung einer ungewöhnlich großen Weltkugel auftreten. Man wird bei dieser Gelegenheit auch zur Kenntnis nehmen, dass in beiden Fresken der Zipfel eines roten Stoffes mit Goldrand den Rahmen überschneidet und auf diese Weise in den Kirchenraum zu ragen scheint. (In

Altdorf ist dieser Stoff in der östlichen Hauptansicht auf den Stufen ausgebreitet, in Obergünzburg ist er rechts von der Sterbeszene über einer Balustrade drapiert.) Als Indiz für einen Einfluss des Altdorfer Freskos auf Koneberg taugt diese Gemeinsamkeit freilich bestenfalls im Zusammenspiel mit den anderen genannten Berührungspunkten.

Auch wenn all diese Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Konebergs Obergünzburger Fresko und Fresken Matthäus Günthers noch keine klaren Schlussfolgerungen erlauben, inwieweit Koneberg tatsächlich Günther rezipierte oder inwieweit er sich einfach zeittypischer Gestaltungselemente bediente und zufällig zu ähnlichen Ergebnissen wie Günther kam, so wirft ein Vergleich des Obergünzburger Freskos mit den älteren Fresken Günthers in Garmisch und Altdorf doch ein interessantes Schlaglicht auf die Entwicklungsgeschichte der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts: Während in Garmisch das Bildfeld noch sehr dicht mit Architektur und Figuren gefüllt ist, spiegelt sich in Altdorf deutlich die Tendenz des fortgeschrittenen Rokoko zu aufgelockerten Bildanlagen mit größeren Freiräumen; man beachte dort etwa die nur mit atmosphärischen Elementen gefüllten Bereiche ober- und unterhalb Mariens, insbesondere die durch die Gloriole um Maria aufgehellte Zone über ihr, die so schwach strukturiert ist, dass sie gewissermaßen als Leerstelle erscheint. In Obergünzburg ist die Entleerung des Himmels dann noch weiter fortgeschritten und verlieren sich die Dreifaltigkeit und die Engel in der westlichen Bildhälfte geradezu in ihm; ausgedünnt gegenüber Altdorf ist auch das figurale Element der irdischen Zone: In Altdorf zieht sich ein fast kontinuierlicher Figurenstreifen seitlich bis etwa zur Mitte des Bildfeldes hoch; in Obergünzburg sind in diesen Zonen nur noch in größeren Abständen punktuell Figuren bzw. Kleingruppen in die Architektur eingestellt. Vom Thema Martinus diktiert war solche figurale Askese jedenfalls nicht unbedingt; man denke z. B. an den bereits erwähnten Martinus Franz Anton Zeillers in Rieden (Abb. 6).

Mit dieser Personalreduktion folgt Koneberg einem Trend, der sich im ausgehenden 18. Jahrhundert bei vielen süddeutschen Freskanten beobachten lässt und nicht selten noch radikalere Ergebnisse zeitigt als in Obergünzburg, etwa wenn auf Januarius Zicks ‚Darbringung Christi im Tempel‘ in der Benediktinerklosterkirche Oberelchingen (Kr. Neu-Ulm, 1782) und dem ‚Zwölfjährigen Christus im Tempel‘ desselben Malers in der Prämonstratenserklosterkirche Rot an der Rot (Kr. Biberach, 1784) jeweils über die Hälfte eines großflächigen Bildfeldes von Architektur ohne jede figurale Belebung beansprucht wird, oder wenn auf Konrad Hubers Langhausfresko in Buch (Kreis Neu-Ulm, 1782) in einem weiträumigen Himmel, der wieder ca. die Hälfte des Bildfeldes füllt, einsam ein einziger Engel schwebt. Während man freilich bei den zuletzt genannten Malern, führenden Vertretern der süddeutschen Kunst an der Wende zum Klassizismus, davon ausgehen darf, dass derartige Tendenzen dem gezielten Bestreben geschuldet sind, den oft verwirrenden Formenreichtum spätbarocker Bildanlagen zugunsten größerer Übersichtlichkeit und leichter Lesbarkeit des Dargestellten zurückzudrängen, sollte man bei einer geringeren künstlerischen Potenz wie Koneberg nicht ausschließen, dass seine bildschöpferische Phantasie vielleicht einfach nicht ausreichte, um bei der thematischen Beschränkung auf ‚Tod und Verklärung des hl. Martin‘ die große in Obergünzburg zu bewältigende Fläche mit mehr figuralem Leben zu füllen.

Als Hinweis auf eine Entstehungszeit des Obergünzburger Freskos im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert könnte man es auch werten, dass die Grenze zwischen dem in der Realität existierenden Kirchenraum und dem fiktiven gemalten Bildraum in Obergünzburg viel seltener aufgebrochen bzw. überspielt wird als z. B. in Altdorf. In Altdorf überlagern immer wieder stuckierte Rocailleornamente den gemalten Rahmen und dringen sogar in den Bildraum vor (oder genauer gesagt, schieben sich zwischen den Betrachterblick und den Bildraum); umgekehrt kommt es mehrfach zu Vorstößen des Bildraumes in den Realraum, indem in der gesamten Osthälfte Füße auf dem Rahmen platziert werden oder auch Körperteile, Pflanzen und Gegenstände diesen Rahmen überschneiden. Das von einem strengen Profil gerahmte Fresko in Obergünzburg hingegen kennt keine ornamentalen Übergriffe von außen mehr und lässt es nur noch an zwei Stellen zu, dass der Bildraum in den Realraum eindringt: Zum einen ist dies bei dem bereits erwähnten roten Stoff der Fall; zum anderen hat die sitzende Frau im Vordergrund einen Fuß so auf das rahmende Profil gesetzt, dass er in den Realraum zu ragen scheint, und überschneiden ihr anderer Fuß sowie ein Zipfel ihres Gewandes den Rahmen.

Es ist nun sicher richtig, dass das fortgeschrittene 18. Jahrhundert zu klar gezogenen Grenzen zwischen dem Fresko und seiner Umgebung neigt, doch sollte man hier keine allzu simple entwicklungsgeschichtliche Linie konstruieren. (In der ca. 16 Jahre vor Altdorf entstandenen Dekoration des Chores von Garmisch etwa werden keinerlei Anstrengungen unternommen, Grenzen zu verwischen). Auch nutzt der bei den Rahmenüberschneidungen zurückhaltende Koneberg andererseits einen typisch barocken, in Altdorf fehlenden illusionistischen Kunstgriff, der gemalte und reale Welt in Interaktion treten lässt: Der bereits erwähnte alte Mann mit dem zerfurchten Charakterkopf beugt sich über die Balustrade, gerade so als wäre ihm bewusst, dass sich unterhalb des Bildraumes ein weiterer Raum befindet, nämlich der architektonische Realraum der Kirche (Abb. 3).

V

Während die Abhängigkeit Konebergs von Günther vorläufig etwas vage formuliert werden muss, kann die Herkunft mindestens zweier Figurengruppen im Obergünzburger Fresko präzise bestimmt werden: Sie gehen zurück auf Erfindungen des Venezianers Giovanni Battista Tiepolo (1696 - 1770) und bringen so einen Hauch kosmopolitisches Flair in die Allgäuer Dorfkirche.

Es handelt sich zunächst um den zum Himmel aufsteigenden Martin und die ihn begleitenden Engel, die, wie erwähnt, in Martinszell ganz ähnlich wiederkehren und die auf Tiepolos ‚Glorie des hl. Dominikus‘ zurückgehen, eines der 1737/39 entstandenen Langhausfresken

in S. Maria del Rosario (Chiesa dei Gesuati) in Venedig (Abb. 19).³⁹ Michael Levey tadelt an diesem Fresko das chaotische Gewirr aus Gliedmaßen und Stoffballungen („a rather unco-ordinated group, something of a gallimaufry of limbs and drapery“), den extrem verkürzten Kopf mit der nach oben stechenden Nase („So violently foreshortened is the saint's face that he ceases to have a face“) und den Eindruck, dass der Heilige offenbar mit einiger Mühe von den Engeln himmelwärts gestemmt werden muss („an unfortunate suggestion that raising him heavenwards is an effort, even for angels“)⁴⁰: alles sehr treffend beobachtet, doch fragt man sich, ob man Tiepolo nicht eher dafür bewundern sollte, wie souverän und virtuos er letztlich die Figuren ineinander verschachtelt und wie er hier sakrale Würde hintanstellt zugunsten einer erfrischend unkonventionellen, milde komödiantischen Inszenierung.

Vielleicht befand auch Koneberg Tiepolos extravagantes Ensemble als zu konfus, vielleicht hätte es ihn auch überfordert, es in seiner ganzen Komplexität zu kopieren; jedenfalls zitiert er sowohl in Martinszell (Abb. 21) als auch in Obergünzburg (Abb. 22) Tiepolo vereinfacht und mit reduzierter Statisterie, lässt an der Quelle seiner Inspiration freilich keinen Zweifel: In allen drei Fällen steigt der Heilige, dessen Kopf in starker Untersicht gegeben ist, mit ausgebreiteten Armen und links und rechts von je einem großen Engel gestützt bzw. flankiert zum Himmel empor; in allen drei Fällen schwingt sein Chorrock durch das Anwinkeln des rechten Beines nach rechts hin aus und bildet Röhrenfalten; in allen drei Fällen weisen die jeweils linken Engel eine ähnliche Körper- und Flügelhaltung auf.

Enger an Tiepolo orientiert Koneberg sich freilich in Martinszell, wo auch der rechte Engel mit der weit nach rechts ausschwingenden Draperie und dem oben abgewinkelten Arm in den Grundzügen der korrespondierenden Figur im venezianischen Fresko entspricht, auch wenn Konebergs Engel nur noch den Saum des bischöflichen Pluviale berührt und im Unterschied zu Tiepolos Engel den Heiligen kaum noch stützt. Der weitgehend unabhängig von Tiepolo gestaltete rechte Engel in Obergünzburg übernimmt zwar eine deutlich sichtbare stützende Funktion, allerdings indem er den linken Fuß des Heiligen von unten umfasst; ein auf Tiepolos Fresko nicht vorgegebenes Motiv, wo, ähnlich wie in Martinszell, beide Beine frei nach unten hängen. Insbesondere diese frei hängenden Beine sind dem Dekor einer Heiligenverklärung wohl eher abträglich und verleihen dem Geschehen sogar einen Hauch von Komik; und es ist Koneberg, der in diesem Fall noch etwas weiter geht und durch die stärkere Betonung des angewinkelten Beines und die nicht auf gleicher Höhe platzierten Füße fast schon einen mit den Beinen strampelnden Heiligen suggeriert.⁴¹

In Martinszell ist die Gruppe des Weiteren in ähnlicher Frontalansicht wie bei Tiepolo wiedergegeben (in Obergünzburg ist sie leicht zur Seite gedreht); und schließlich schwebt die Gruppe in Martinszell wie in Venedig frei im Himmel, während sie in Obergünzburg einen Unterbau aus Wolken erhalten hat und außerdem dadurch visuell verankert wird, dass sie

³⁹ Gemin/Pedrocco 1993, Nr. 230, S. 326.

⁴⁰ Levey 1986, S. 82.

⁴¹ Eine vergleichbare Beinhaltung bei ähnlichem Darstellungstyp (untersichtiger Heiliger, von Engeln zum Himmel getragen) zeigt Francesco Fontebassos Deckenbild mit der Glorie des hl. Rochus in der Sakristei von S. Rocco in Venedig (1749/50). Obwohl diese Himmelfahrt wie die auf Konebergs Fresken von musizierenden Engeln begleitet ist, ergeben sich keine Anhaltspunkte dafür, dass Koneberg dieses Deckengemälde kannte. Magrini 1988, Nr. 178, S. 193 f.

teilweise die Architektur überschneidet, gewissermaßen auf der Oberkante der Architektur aufsitzt. In Martinszell übernimmt Koneberg aus dem Gesuati-Fresko außerdem den dort rechts unten knienden Engel, der sich nach vorne beugt und mit den Armen aufstützt; er ist in Martinszell allerdings aus dem Kontext der Heiligenglorie gelöst und rechts neben Gottvater platziert (Abb. 20).

Das zweite Tiepolo-Zitat in Obergünzburg begegnet in der Dreifaltigkeitsgruppe: Koneberg paraphrasiert hier die von Engeln umgebene Maria in Tiepolos Deckenbild mit der Skapulierübergabe an den hl. Simon Stock in der Scuola Grande dei Carmini in Venedig (1749; Abb. 23-24).⁴² Am unmittelbarsten ersichtlich wird dieser Zusammenhang bei der jeweils rechts außen platzierten sehr markanten Figur des sitzenden Engels mit dem vorgestellten und bis zum Knie entblößten Bein; ein Engel, der bei Tiepolo den Mantel Mariens segelartig auszubreiten hilft und bei Koneberg eine ähnliche Funktion beim Mantel Gottvaters übernimmt. Bei näherem Hinsehen ergibt sich dann, dass auch der mit angewinkeltem Arm Maria auf der linken Seite stützende Engel Tiepolos sein Pendant bei Koneberg hat, nunmehr links von Christus; und dass Tiepolos verwirrender Figurenballung unterhalb Mariens in Obergünzburg ein übersichtlicheres, aber in seiner Grundstruktur eindeutig aus der venezianischen Vorlage abgeleitetes Ensemble unterhalb der Erdkugel entspricht: Der bei Tiepolo das Skapulier vorweisende Engel stützt nun mit angewinkeltem rechtem Arm die Erdkugel, umfasst mit dem linken Arm einen Putto und ist in eine Gewandung gehüllt, die gegenüber Tiepolo an Volumen verloren hat und insbesondere mit den Parallelfalten der Beinpartie antikisierende Tendenzen des späten 18. Jahrhunderts spiegelt; auch der unter ihm aus den Wolken ragende fragmentierte Unterkörper eines weiteren Engels ist bereits in der Scuola vorgegeben.

Tiepolos Maria, die mit dem linken Arm ihr Kind umfängt, weist schließlich eine gewisse strukturelle Verwandtschaft mit Konebergs Christus auf, der mit der linken Hand das Kreuz hält; auch die Gesichter mit den halb geschlossenen Augenlidern und insgesamt einem Ausdruck ermatteter Noblesse lassen sich gut vergleichen. Der prononciert gerade aufragenden Maria bei Tiepolo steht bei Koneberg freilich ein sich in eleganter Körperkurvung an die Erdkugel lehrender Christus gegenüber, den man sich auch, wie bereits erwähnt, als spiegelverkehrte Ableitung aus der Maria in Günthers Altdorfer Fresko erklären könnte (Abb. 18).

Ob auch der mit einer Notenrolle dirigierende Engel in der Musikantengruppe des Obergünzburger Freskos von Tiepolo inspiriert ist, und zwar von dem eine Lilie haltenden Engel in einem Nebefeld der Decke der Scuola, sei zumindest zur Diskussion gestellt (Abb. 26-27).⁴³ Die Körperhaltung ist letztlich zwar etwas generisch und könnte auch von beiden Künstlern unabhängig voneinander konzipiert worden sein; doch machen die eindeutig tiepolesken Elemente im Umfeld des Dirigenten zumindest empfänglich für die Vermutung. Wenn ein Zusammenhang vorliegt, wäre es ein weiteres Beispiel dafür, wie Koneberg seine venezianischen Vorlagen gelegentlich an einen geänderten Zeitgeschmack anpasst, denn die

⁴² Gemin/Pedrocco 1993, Nr. 275, S. 352 ff.

⁴³ Gemin/Pedrocco 1993, Nr. 279, S. 279.

eine Kreisform beschreibende dünne Stoffbahn links vom erhobenen Arm seines Dirigenten gehört eindeutig zum antikisierenden Vokabular des Frühklassizismus.⁴⁴

Während nun das Gesuati-Fresko sowohl in Obergünzburg als auch in Martinszell sehr nachdrücklich zitiert wird, hat die Scuola Grande dei Carmine in Martinszell zwei seitenverkehrte Reflexe hinterlassen, die nicht so unmittelbar ins Auge stechen. Bei dem Engel unterhalb von Christus, der in der südöstlichen Ecke des Freskos Martin in einer Traumvision erscheint (Abb. 25), darf man aufgrund der ganz in Tuch eingeschlagenen angewinkelten Beine und der zur Seite hin ausladenden Bauschung des Stoffes in der Mitte des Körpers vermuten, dass er von dem das Skapulier haltenden Engel in Tiepolos Deckenbild abgeleitet wurde (Abb. 23); ohne jeden Zweifel von Tiepolo inspiriert ist Konebergs in extremer Untersicht wiedergegebener Engel oberhalb der Dreifaltigkeit, ihr gegenüber um 180° gedreht: Er geht zurück auf den Engel am oberen Bildrand der Skapulierübergabe, der gegenüber der Hauptansicht ebenfalls um 180° gedreht ist (Abb. 29-30).⁴⁵

Kurz hingewiesen sei auch auf die Anregungen aus einigen weiteren Werken Tiepolos, die in der zentralen Himmelszone in Martinszell verarbeitet werden: Ein Engel rechts unterhalb von der Dreifaltigkeit, dessen nach oben gebauschtes Kleid sich riegelartig quer vor den Engel legt und das linke Bein bis zum Oberschenkel entblößt, zitiert zusammen mit dem Profilkopf links daneben seitenrichtig ein ursprünglich für den venezianischen Palazzo Dolfin Manin bestimmtes allegorisches Deckenbild Tiepolos (Abb. 31-32);⁴⁶ der Obergünzburger Engel mit dem Weihrauchfass scheint kaum denkbar ohne das Vorbild des ähnlich agierenden Engels aus Tiepolos Deckenbild der Kreuzauffindung für die Chiesa delle Cappuccine a Castello in Venedig (Abb. 33-34);⁴⁷ und der Obergünzburger Christus zusammen mit dem von links her zu ihm geneigten Kreuz lässt trotz mancher Unterschiede im Detail doch an Tiepolos Bozzetto für ein Jüngstes Gericht denken (Abb. 35-36).⁴⁸ Auch die beiden letzteren Zitate sind bei Koneberg wieder seitenrichtig wiedergegeben.

Es stellt sich nun natürlich die Frage, woher Koneberg die Erfindungen Tiepolos kannte. Ob er selbst jemals Gelegenheit hatte, sich in Italien zu schulen, ist derzeit ungeklärt; weniger spekulativ wäre die Annahme, dass ihm Tiepolo über Druckgrafik vermittelt wurde, zumal auch das Schaffen von Kollegen Konebergs aus seinem engeren geografischen Umfeld Anhaltspunkte dafür liefert, dass Druckgrafik nach Tiepolo im Allgäu bekannt war: Der Pfrontener Joseph Keller (1740 - 1823) verwertete z. B. mehrfach eine Druckgrafik Pietro

⁴⁴ Noch hypothetischer muss es bleiben, ob der kniende Mann in Rückenansicht auf einer der begleitenden Kartuschen in Obergünzburg (Weihe Martins zum Bischof von Tours) aufgrund des hochstehenden Kragens und der am Schulteransatz geschlitzten Ärmel als von Tiepolo abgeleitet zu werten ist; vgl. Familie des Darius vor Alexander, Montecchio Maggiore, Villa Cordellina, Gemin/Pedrocco Nr. 273, S. 350; Anbetung der Könige, München, Alte Pinakothek, Gemin/Pedrocco Nr. 418, S. 429; Hochzeit des Barbarossa, Würzburg, Residenz, Kaisersaal, Gemin/Pedrocco Nr. 413, S. 423.

⁴⁵ Tiepolos untersichtiger Engel ist auf Abb. 29 nach der Radierung abgebildet, die sein Sohn Domenico vom Deckengemälde der Scuola anfertigte. Rizzi 1971, Nr. 98, S. 222 f.

⁴⁶ Gemin/Pedrocco 1993, Nr. 381, S. 420 (1748); heute Pasadena, Norton Simon Foundation.

⁴⁷ Gemin/Pedrocco 1993, Nr. 259, S. 346 (Anfang 1740er Jahre); heute Venedig, Galleria dell'Accademia.

⁴⁸ Gemin/Pedrocco 1993, Nr. 117, S. 275 (Datierung umstritten), Venedig, Cassa di Risparmio.

Monacos nach einer von Tiepolos Versionen zum Thema ‚Gastmahl der Kleopatra‘⁴⁹ und zitiert sehr gerne die Maria flankierenden Engel aus Tiepolos Bozzetto einer Himmelfahrt Mariens, dessen Komposition über eine Druckgrafik Joseph Wagners verbreitet wurde;⁵⁰ der Rettenberger Franz Anton Weiß (1729 - 1784) platzierte dieselben Engel im Langhausfresko von Niedersonthofen (Kr. Oberallgäu, 1777) zu Seiten des Kirchenpatrons Alexander und verwertete für das Hochaltarbild der Kirche auf dem Auerberg (Kr. Weilheim-Schongau, 1767; Übertragung des Gnadenbildes von Genazzano) teilweise ein Altarbild Tiepolos für Padua (Wunder des hl. Patricius), nach dem dessen Sohn Domenico eine Radierung angefertigt hatte.⁵¹

Was nun die Tiepolo-Zitate Konebergs angeht, so lässt sich die Frage ihrer Herkunft durch den Verweis auf Druckgrafik nicht restlos befriedigend beantworten. Dass Koneberg aus den venezianischen Gemälden überwiegend seitenrichtig und nicht seitenverkehrt kopiert, wie man es bei der Orientierung an der Druckgrafik erwarten würde, sollte kein allzu großes Kopfzerbrechen bereiten; schließlich konnte Koneberg eine druckgrafische Vorlage mit einfachen Hilfsmittel in den originalen Zustand zurückspeiegeln, wenn ihm dies für seine Verwendungszwecke geraten schien. Schwerer wiegt etwas Anderes: Zwar sind Radierungen Domenicos nach der Skapulierübergabe und der Allegorie aus dem Palazzo Dolfin Manin bekannt;⁵² druckgrafische Reproduktionen der Glorie des hl. Dominikus in der Gesuati-Kirche, der Kreuzauffindung der Kapuzinerinnen und des Bozzettos des Jüngsten Gerichts konnten bislang offenbar aber nicht nachgewiesen werden.

Angesichts dieser ‚Fehlstellen‘ und der doch recht ausgiebigen Verwendung Tiepolos zumindest in Obergünzburg und Martinszell kann man sich nun des Weiteren fragen, ob Koneberg diese Motive durch den Kontakt mit einer anderen in Italien geschulten Malerpersönlichkeit vermittelt wurde. Franz Georg Hermann, sein Vorgänger als kemptischer Hofmaler und mutmaßlicher Lehrer, kann hier kaum eine Rolle gespielt haben, da sich dessen auf Rom zentrierte Ausbildungsjahre in Italien (1707 - 1715) so gut wie überhaupt nicht mit der Tätigkeit Tiepolos überschneiden;⁵³ und als Hermann später (1720/21) nachweislich mit venezianischer Malerei in Berührung kam, die dann auch Spuren in seinem Werk hinterließ, so handelte es sich um die Kunst Giovanni Antonio Pellegrinis, den er in Füßen kennen lernte und dann nach Venedig begleitete.⁵⁴ Abgesehen davon stand Tiepolo auch damals noch ganz am Anfang seiner Laufbahn.

Richtet man den Blick über das unmittelbare Allgäuer Umfeld Konebergs hinaus, so gerät aber schnell ein Künstler ins Blickfeld, den man grundsätzlich nicht ignorieren sollte, wenn es um die Vermittlung tiepolesker Motive in den ostschwäbischen Raum geht: der bereits

⁴⁹ Gemin/Pedrocco Nr. 308, S. 368, National Gallery of Victoria. Zu Kellers Tiepolo-Zitaten siehe Kunze 1998, S. 162 f. und Tacke 1998, S. 534 ff., Kat.-Nr. 5 ff.; außerdem Kellers Langhausfresko in Menzingen, Kt. Zug (Enthauptung des Täufers, 1793).

⁵⁰ Tacke 1998, Kat.-Nr. 5 f., S. 534 f.

⁵¹ Gemin/Pedrocco Nr. 368, S. 392 f. (späte 1740er Jahre); heute Padua, Museo Civico.

⁵² Rizzi 1971, Nr. 98, S. 222 f.; Nr. 111 f., S. 248 ff.

⁵³ Böhm 2014, S. 261.

⁵⁴ Böhm 2014, S. 266; Feulner-Kaboth, 1992, S. 56.

im Zusammenhang mit seinen Fresken in Oberstotzingen und Erbach erwähnte Weißenhorner Franz Martin Kuen (1709 - 1771), der sich in einer nicht mit letzter Präzision bestimm-
baren Zeitspanne zwischen 1744 und 1747 in Rom und Venedig aufhielt und dessen Fresken
und Zeichnungen verraten, dass er sich nicht nur intensiv mit der Kunst Tiepolos auseinan-
dersetzte, sondern auch Zutritt zu dessen Werkstatt erlangt hatte.⁵⁵

Doch erlaubt auch diese Hypothese eines Kontaktes zwischen Koneberg und Kuen nicht
ohne Weiteres die exakte Rekonstruktion der Motivwanderungen von Tiepolo zu Koneberg:
Denn Kuen verarbeitete zwar sowohl die Rosenkranzspende als auch die Marienvision des
hl. Dominikus aus dem Freskenzyklus der Gesuati-Kirche,⁵⁶ doch ausgerechnet die von
Koneberg genutzte Verklärung des hl. Dominikus hat, soweit bisher bekannt, in seinem
Schaffen keine Spuren hinterlassen; ähnlich haben sich von ihm zwar Zeichnungen nach
Tugendallegorien an der Decke der Scuola Grande dei Carmini erhalten,⁵⁷ aber lassen sich
bisher keine Reflexe des von Koneberg paraphrasierten zentralen Deckenbildes mit der Ska-
pulierübergabe nachweisen. (Dass Tiepolo diese zentrale Skapulierübergabe im Gegensatz
zu den früher fertig gestellten begleitenden Bildfeldern erst 1749 bei seinen Auftraggebern
ab lieferte, als sich Kuen bereits wieder in Weißenhorn aufhielt, muss nicht gegen eine
Kenntnis Kuens dieses Bildes sprechen, könnte er das Bild bzw. Vorarbeiten dazu doch in
Tiepolos Werkstatt kennen gelernt haben.)

Auf die Kreuzauffindung der Kapuzinerinnen beziehen sich zwar eine Zeichnung Kuens so-
wie eines seiner Fresken in der Klosterkirche Roggenburg (Kr. Günzburg, 1756/58), die aber
beide auf den von Koneberg paraphrasierten Engel mit dem Weihrauchfass verzichten,⁵⁸ und
Tiepolos Jüngstes Gericht kopiert Kuen zwar in einer Zeichnung und verwertet er im Lang-
hausfresko in Mindelzell (Kr. Günzburg, 1750/51), doch fehlt in beiden Fällen das bei Tie-
polo vorgegebene und bei Koneberg wiederkehrende Kreuz links von Christus.⁵⁹ Immerhin
mag man im blau gewandeten Engel im Chorfresko von Mindelzell ein Echo der Allegorie
aus dem Palazzo Dolfin Manin sehen, die auch in Obergünzburg eine Spur hinterließ; und
ein Engel in Kuens Langhausfresko in Kutzenhausen (Kr. Augsburg, 1754, Abb. 28) orien-
tiert sich eindeutig am Lilienengel der Scuola, nach dessen Vorbild Koneberg möglicher-
weise den dirigierenden Engel in Obergünzburg gestaltete.

Freilich: Dass eine Erfindung Tiepolos im bekannten Werk Kuens keine Spuren hinterlassen
hat, muss nicht bedeuten, dass er zu deren Vermittlung in den süddeutschen Raum nichts
beigetragen hat. Ein Argument dafür, dass Kuen tatsächlich z. B. am Transfer der Skapulier-
übergabe Tiepolos in diesen Raum beteiligt war, könnte man darin sehen, dass Elemente der

⁵⁵ Kunze 1992, S. 18 ff.; Schmid 2001, S. 240.

⁵⁶ Zur Rosenkranzspende vgl. Kuens Langhausfresken in Matzenhofen (Kr. Neu-Ulm, 1751) und insbesondere
in Niederhausen (Kr. Neu-Ulm, 1760; Kunze 1992, S. 52); zur Marienvision des Dominikus vgl. Kuens Zeich-
nung nach Tiepolo im Museum Weißenhorn und sein Fresko mit der Skapulierübergabe an den hl. Simon Stock
in Eresing (Kr. Landsberg am Lech, 1756; Kunze 1992, Kat.-Nr. A.15, S. 103 ff.).

⁵⁷ Kunze 1992, Kat.-Nr. A.10 ff., S. 95 ff.

⁵⁸ Kunze 1992, Kat.-Nr. A.7, S. 87 ff.

⁵⁹ Kunze 1992, Kat.-Nr. A.6, S. 84 ff. Interessanterweise fehlt das Kreuz auch auf dem auf Tiepolos Erfindung
basierenden Fresko des Jüngsten Gerichts (1747/48) von Livio Retti in der Ordenskapelle von Schloss
Ludwigsburg (Kunze 1998, S. 137).

Skapulierübergabe im Werk zweier Maler auftauchen, die in enger Beziehung zu Kuen standen, sich aber selbst aller Wahrscheinlichkeit nie in Venedig aufhielten: Johann Baptist Enderle (1725 - 1798), der 1750 als Mitarbeiter Kuens in Mindelzell belegt ist,⁶⁰ baut von den 1750er Jahren bis in die 1790er Jahre immer wieder Engel aus der Skapulierübergabe in seine Fresken ein (bevorzugt, aber nicht ausschließlich, den Engel mit dem entblößten abgewinkelten Bein);⁶¹ und Kuens Schüler und Werkstattnachfolger Konrad Huber (1752 - 1830)⁶² verarbeitete Tiepolo nicht nur in seinen noch dem Rokoko verpflichteten Anfangsjahren, sondern übersetzte dessen Erfindungen auch wiederholt in das für seine reife Schaffenszeit charakteristische klassizistische Idiom, so auch einen Teil der Skapulierübergabe: Zwei ihrer Engel, nämlich der Überreicher des Skapuliers und der Engel mit entblößtem angewinkeltem Bein, kehren auf dem Chorfresko in Ingstetten (Kr. Neu-Ulm, 1791) als Begleiter der hl. Agathe wieder.⁶³ (Interessanterweise wirkt dabei die vom ausgewiesenen Klassizisten Huber angefertigte Paraphrase des Skapulierüberbringers mit ihrer Stofffülle wesentlich tiepolesker als der entsprechende Engel in Obergünzburg, gemalt von dem insgesamt noch weit stärker dem Rokoko verhafteten Koneberg.) Alle hier genannten Zitate bei Enderle und Huber verhalten sich seitenverkehrt zu Tiepolos Deckenbild, so dass man zu der Vermutung neigt, dass hier Domenicos Radierung genutzt wurde.

Wenn Koneberg nun tatsächlich mit der Kuen-Werkstatt in Berührung kam (denkbar wäre auch ein Tiepolo-Transfer über Enderles 1755 eröffnete Donauwörther Werkstatt, weniger wahrscheinlich ein solcher Transfer über den doch wesentlich jüngeren Huber), dann hätten ihm über Kuens Fresken neben Figurenerfindungen Tiepolos auch etwas von dessen stilistischer Handschrift vermittelt werden können. Doch während sich Kuen immer wieder durchaus mit Erfolg daran versuchte, seinen Schöpfungen etwas von der textilen Raffinesse Tiepolos mitzuteilen, vom Glänzen und Schimmern seiner Stoffe (vgl. etwa den Kutzenhausener Lilienengel auf Abb. 28), sucht man bei Koneberg derartiges vergeblich; und ausgerechnet der für Tiepolo so bezeichnende „vornehm blasierte Gesichtstyp“, der im Obergünzburger Christus begegnet, gehört zu einem physiognomischen Muster, das Kuen in seinem eigenen Schaffen vermied⁶⁴ und das Kuen also höchstens über die Bereitstellung einer Kopie nach Tiepolo, z. B. der Radierung Domenicos, weitergeleitet haben könnte. Immerhin lassen

⁶⁰ Dasser 1970, S. 9.

⁶¹ Den Engel mit dem abgewinkelten Bein verwendet Enderle in Genderkingen (Kr. Donau-Ries, 1755, Langhaus), Sontheim (Kr. Unterallgäu, 1757, Langhaus), Burg (Kr. Günzburg, 1762, Langhaus); Lauingen, Augustinerkirche (Kr. Dillingen a. d. Donau, 1791, Chor), Rehling (Kr. Aichach-Friedberg, 1793, Langhaus). Tiepolos Engel mit dem Skapulier begegnet in Deisenhausen (Kr. Günzburg, 1766, Chor); der in Rückenansicht gegebene Engel links außen auf Tiepolos Skapulierübergabe kehrt in Herbertshofen wieder (Kr. Augsburg, 1754, Chor; dieser Engel nicht verwendet in Martinszell und Obergünzburg).

⁶² Kunze 1992, S. 24 f.

⁶³ Man kann also Kunze nicht ganz zustimmen, wenn er allzu apodiktisch feststellt: „Und auch aus der Generation der klassizistisch orientierten Freskantinnen ließ sich keiner auf Tiepolo ein, selbst ein Konrad Huber nicht.“ (Kunze 1998, S. 161) In diesem Zusammenhang wäre es auch interessant zu überprüfen, ob Januarius Zick, einer der Hauptprotagonisten der schwäbischen Freskomalerei des Klassizismus, trotz aller Unterschiede in den Einzelheiten nicht vielleicht doch Tiepolos Verklärung des hl. Dominikus in der Gesuati-Kirche verarbeitete, als er in Wiblingen einen von Engeln zum Himmel getragenen Benedikt malte.

⁶⁴ Schmid 2001, S. 243: „Die vornehm blasierten Gesichtstypen von Tiepolos Madonnen blieben Kuen immer fremd.“

sich die schraffurartigen Pinselstriche, die Kuen wohl nach Tiepolos Vorbild gelegentlich zur Oberflächenmodellierung nutzt, auch bei Koneberg beobachten (Abb. 40-42).

Ähnlich unklar bleibt der Befund, wenn man nach nicht mit Tiepolo zusammenhängenden Indizien sucht, die auf einen Kontakt Konebergs zur Weißenhorner Werkstatt hindeuten. Insbesondere im vorliegenden Zusammenhang muss es natürlich interessieren, dass der die Bassgeige streichende Engel in Kuens Fresko über der Erbacher Orgelempore in Haltung und Profil eng verwandt ist mit dem dasselbe Instrument handhabenden Engel in Obergünzburg, und dass der Obergünzburger Violinspieler links daneben wiederum einem Engel im Martinstod an der Erbacher Chordecke sehr ähnlich ist (Abb. 37-39). Ansonsten liefert ein Vergleich der beiden Fresken zum Thema Martinstod in Erbach (Abb. 8) und Obergünzburg freilich keine klaren Belege dafür, dass Koneberg die Erbacher Fresken kannte, und lassen sich nur einige allgemeine strukturelle Gemeinsamkeiten ausmachen: In einem hochovalen Bildfeld führen Stufen zu einem Podest für das Sterbelager des Heiligen, über dem ein baldachinartiger Aufbau und der geöffnete Himmel geschichtet sind. Ob die Art und Weise, wie Koneberg in der Mittelzone des Martinszeller Freskos in einen weiträumigen Himmel klein dimensionierte Figuren bzw. Gruppen locker einstreut, von Kuens Langhausfresko in Krumbach (Kr. Günzburg. 1752) inspiriert ist, bleibe dahingestellt; von einer allgemeineren Warte aus könnte man zur Untermauerung des Kuen-Koneberg-Konnexes vielleicht noch darauf hinweisen, dass der für Kuen charakteristische Typus des runden, sehr vollen Gesichts mit dem ausgeprägten Doppelkinn auch bei Koneberg wiederkehrt (Abb. 43-45).⁶⁵

Literatur

Aurenhammer 1965

Aurenhammer, Hans: Martino Altomonte, Wien 1965

Böhm 1968

Böhm, Cordula: Franz Georg Hermann: Der Deckenmaler des Allgäus im 18. Jahrhundert, München, Univ., Diss., 1968

Böhm 2014

Böhm, Cordula: „Franz Georg Hermann 1692-1768, Maler“, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 18, hrsg. von Martina Hagenmüller und Wilfried Sponsel, S. 257-290

Corpus 1981

Bauer, Hermann; Rupprecht, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 2: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Die Landkreise Bad Tölz-Wolfratshausen, Garmisch-Partenkirchen, Miesbach. Bearbeitet von Falk Bachter [u. a.], München 1981

⁶⁵ Der Kopf auf Abb. 45 ergibt sich bei näherem Hinsehen als Pentimento zu erkennen. Bei seiner Anfertigung wurde der Haarkranz des ursprünglich an dieser Stelle befindlichen Kopfes nicht vollständig getilgt; Reste verblieben in Form von unorganisch angestückt erscheinenden Haarsträhnen oberhalb und rechts des heute sichtbaren Kopfes.

Corpus 1987/89

Bauer, Hermann; Rupprecht, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Stadt und Landkreis München, Teil 1: Sakralbauten; Teil 2: Profanbauten. Bearbeitet von Anna Bauer-Wild [u. a.], München 1987 bzw. 1989

Corpus 2002

Frank Büttner, Bernhard Rupprecht: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 8: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Landkreis Mühldorf am Inn. Bearbeitet von Cordula Böhm [u. a.], München 2006

Corpus 2006

Hermann Bauer, Frank Büttner, Bernhard Rupprecht: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 12: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Stadt und Landkreis Rosenheim, Teil 2: Jakobsberg - Windhag. Bearbeitet von Anna Bauer-Wild [u. a.], München 2006

Dasser 1970

Dasser, Karl Ludwig: Johann Baptist Enderle (1725-1798): Ein schwäbischer Maler des Rokoko, Weissenhorn 1970

Dehio 2008

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben, bearb. von Bruno Bushart u. Georg Paula, 2., überarb. Auflage, München 2008

Feulner-Kaboth 1992

Feulner-Kaboth, Michaela: „Franz Georg Hermann, Hofmaler zu Kempten 1692-1768“, in: Allgäuer Geschichtsfreund 92 (1992), S. 5-69

Geiss 1990

Geiss, Rudolf: Katholische Pfarr- und Wallfahrtskirche Heiligkreuz, München [u. a.] 1990 (Kleine Kunstführer ; 1827)

Gregor von Tours 1849

Gregor von Tours: „De miraculis Sancti Martini episcopi libri quatuor“, in: S. Georgii Florentini Gregorii Turonensis opera omnia, Paris 1849 (Patrologiae cursus completus ; 71), Sp. 913-1010

Gemin/Pedrocco 1993

Gemin, Massimo; Pedrocco, Filippo: Giambattista Tiepolo: I dipinti, Opera completa, Venezia 1993

Hanfstaengl 1939

Hanfstaengl, Erika: Cosmas Damian Asam, München 1939 (Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte ; 4)

Hecht 2003

Hecht, Christian: Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003

Jacobus des Voragine 1984

Jacobus des Voragine; Benz, Richard (Übs.): Die Legenda aurea, Heidelberg 1984

Köhl/Lienert 2007

Köhl, Anna; Lienert, Ralf: Kreative Köpfe: Straßen und ihre Namensgeber in Kempten, Kempten 2007

Krückmann 1996

Peter O. Krückmann (Hrsg.): Der Himmel auf Erden: Tiepolo in Würzburg, II: Aufsätze, München u. New York 1996 (Ausstellungskatalog Würzburg)

Kunze 1992

Kunze, Matthias: Vorbild Tiepolo: Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn, Weißenhorn 1992 (Ausstellungskatalog)

Kunze 1998

Kunze, Matthias: „Im Banne Tiepolos? - Zur Resonanz der Kunst Giambattista und Domenico Tiepolos in der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts“, in: Andreas Tacke (Hrsg.): Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel; Die Malerfamilie Keller (1740-1904), München u. Berlin 1998 (Begleitbuch zur Ausstellung), S. 137-44, 161-164

LCI

Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1968 ff.
[Reprint Freiburg 1994]

Levey 1986

Levey, Michael: Giambattista Tiepolo: His life and art, New Haven [u.a.] 1986

Magrini 1988

Magrini, Marina: Francesco Fontebasso (1707-1769), Vicenza 1988 (Ateneo Veneto ; 3)

Matthäus Günther 1988

Matthäus Günther 1705-1788 : Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr, München 1988 (Ausstellungskatalog Augsburg)

Mezger 1997

Mezger, Werner: „,brenne auf mein Licht ...‘ : Zur Entwicklung, Funktion und Bedeutung der Brauchformen des Martinstages“, in: Groß, Werner; Urban, Wolfgang (Hrsg.): Martin von Tours: Ein Heiliger Europas, Ostfildern 1997, S. 273-350

Miller 1989

Miller, Albrecht: „Kunstgeschichte von Stift und Stadt in der Neuzeit (16.-19. Jh.)“, in: Dotterweich, Volker (Hrsg.): Geschichte der Stadt Kempten, Kempten 1989, S. 329-345

Molmenti 1911

Molmenti, Pompeo: Tiepolo: La vie et l'oeuvre du peintre, Paris 1911

Ott 2002

Ott, Wolfgang (Hrsg.): Konrad Huber (1752 - 1830): „...welcher als Künstler im Leben so berühmet“, Weißenhorn 2002 (Ausstellungskatalog)

Petzet 1959

Petzet, Michael: Stadt und Landkreis Kempten [Kurzinventar], München 1959
(Bayerische Kunstdenkmale ; 5)

Petzet 1966

Petzet, Michael: Landkreis Marktoberdorf [Kurzinventar], München 1966
(Bayerische Kunstdenkmale ; 23)

Ribadeneyra 1705

Ribadeneyra, Pedro de: Die Triumphierende Tugend, Das ist: Die außerlebensste Leben Aller Heiligen Gottes. Der andere Theil In sich haltend die sechs letzte Monaten deß Jahrs, vom Heumonats, biß End Christmonats [...], Augsburg u. Dillingen 1705

Rizzi 1971

Rizzi, Aldo: L' opera grafica dei Tiepolo: Le acqueforti, Venezia 1971

Schmid 2001

Schmid, Michael Andreas: „Vorbilder im Freskowerk des Franz Martin Kuen aus Weißenhorn (1719-1771)“, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 35 (2001), S. 232-268

Seitz 1998

Seitz, Eva-Maria: „Joseph Keller (1740-1823)“, in: Andreas Tacke (Hrsg.): Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel, Die Malerfamilie Keller (1740-1904), München u. Berlin 1998 (Begleitbuch zur Ausstellung), S. 369-441

Stoll 2014

Peter Stoll: Darstellungen des hl. Martin aus dem Umkreis von Johann Heinrich Schönfeld in Jengen und Langenneufnach, Augsburg 2014.

Sulpicius Severus 1914

Sulpicius Severus; Bihlmeyer, Pius (Übs.): Des Sulpicius Severus Schriften über den hl. Martinus, Kempten u. München 1914 (Bibliothek der Kirchenväter ; [1],20)

Tacke 1998

Tacke, Andreas (Hrsg.): Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel, Die Malerfamilie Keller (1740-1904), München und Berlin 1998 (Begleitbuch zur Ausstellung)

Thieme-Becker

Thieme, Ulrich; Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907 ff.

Weitnauer 1972

Weitnauer, Alfred: Allgäuer Chronik, Bd. 3: Daten und Ereignisse; von 1701 bis 1914, Kempten 1972

Abbildungsnachweis:

Abb. 1-6, 8, 15, 17-18, 20-22, 24-26, 28, 30, 32, 34, 36-39, 41-45: Verfasser
 Abb. 7: Corpus 2002, S. 87; Abb. 9: Corpus 1981, S. 341; Abb. 10: Corpus 1981, S. 346;
 Abb. 11: Aurenhammer 1965, Abb. 47; Abb. 12: Corpus 2006, S. 441; Abb. 13: Corpus 2006, S. 459;
 Abb. 14: Hanfstaengl 1939, Tafel 11; Abb. 16: Matthäus Günther 1988, S. 65; Abb. 19: Molmenti 1911, Pl. 25; Abb. 23: Gemin/Pedrocco 1993, S. 111; Abb. 27: Gemin/Pedrocco 1993, S. 354;
 Abb. 29: Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.35241>;
 Abb. 31: Gemin/Pedrocco 1993, S. 131; Abb. 33: Molmenti 1911, Pl. 35;
 Abb. 35: Gemin/Pedrocco 1993, S. 275; Abb. 40: Krückmann 1996, S. 135

Dieser Text wurde im Oktober 2015 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.



1 J. M. Koneberg, Obergünzburg



2 J. M. Koneberg, Obergünzburg



3 J. M. Koneberg, Obergünzburg



4 – 5 J. M. Koneberg, Martinszell





6 F. A. Zeiller, Rieden



7 J. A. Seltenhorn, Fraham



8 F. M. Kuen, Erbach



9 - 10 M. Günther, Garmisch



11 M. Altomonte, Großweikersdorf



12 M. Günther, Rott am Inn



13 M. Günther, Rott am Inn



14 C. D. Asam, Schleißheim



15 F. G. Hermann, Stöttwang



16 M. Günther, Fieberbrunn



17 (links) J. Christ, Horgau

18 (rechts) M. Günther, Altdorf





19 (oben) G. B. Tiepolo, Venedig, Chiesa dei Gesuati
20 (unten) J. M. Koneberg, Martinszell

21 (oben) J. M. Koneberg, Martinszell
22 (unten) J. M. Koneberg, Obergünzburg



23 G. B. Tiepolo, Venedig, Scuola Grande dei Carmini



24 (oben) J. M. Koneberg, Obergünzburg



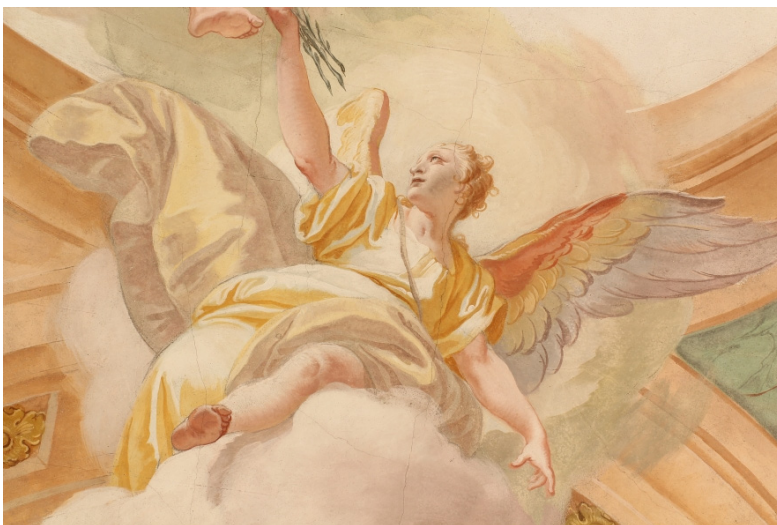
25 (unten) J. M. Koneberg, Martinszell



26 (oben) J. M. Koneberg, Obergünzburg

27 (mitte) G. B. Tiepolo, Venedig,
Scuola Grande dei Carmini

28 (unten) F. M. Kuen, Kutzenhausen





29 D. Tiepolo



30 J. M. Koneberg, Martinszell



31 G. B. Tiepolo, Pasadena



32 J. M. Koneberg, Martinszell



33 G. B. Tiepolo, Venedig, Accademia



34 J. M. Koneberg, Martinszell



35 G. B. Tiepolo, Venedig, Cassa di Risparmio



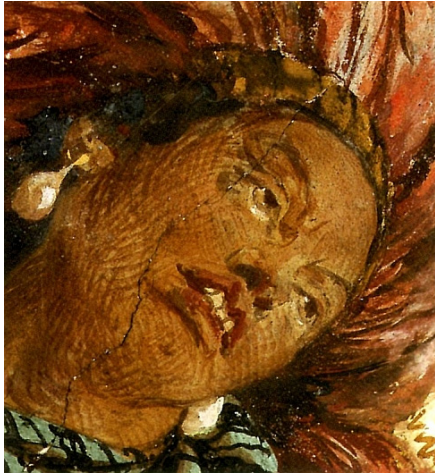
36 J. M. Koneberg, Martinszell



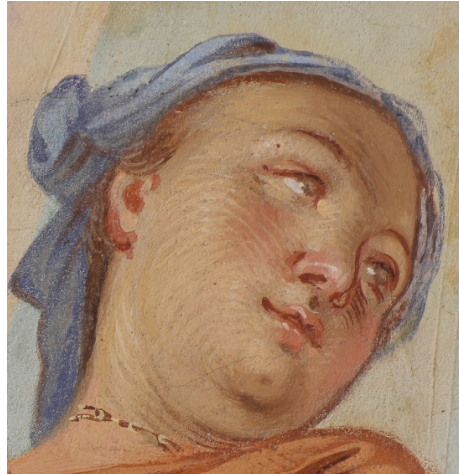
37 (oben) J. M. Koneberg, Obergünzburg

38 (mitte) F. M. Kuen, Erbach

39 (unten) F. M. Kuen, Erbach



40 G. B. Tiepolo, Würzburg, Residenz, Treppenhaus



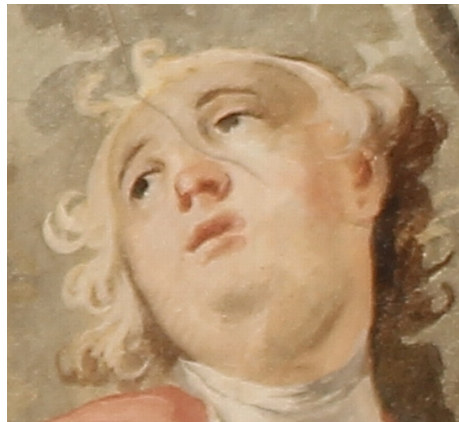
41 F. M. Kuen, Matzenhofen



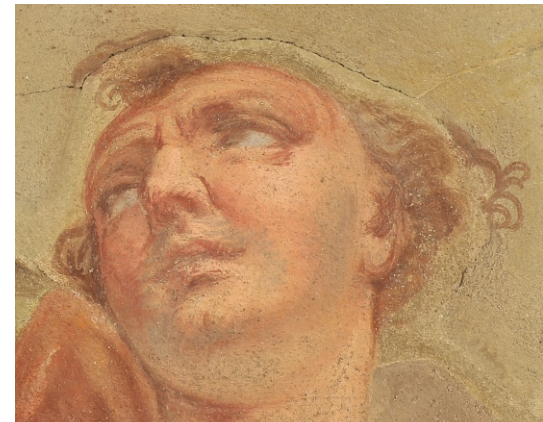
42 J. M. Koneberg, Obergünzburg



43 F. M. Kuen, Kutzenhausen



44 F. M. Kuen, Scheppach



45 J. M. Koneberg, Obergünzburg